

Magda Jeanrenaud

INTRODUCTION À LA POÉTIQUE



Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași - 1995

Tiparul executat la
Centrul de multiplicare al
Editurii Universității «Al. I. Cuza»

Str. Păcurari nr. 9, Iași - 6600

Format: 61 x 86 / 16

Coli tipo: 18,25

Apărut: 1995

Comanda: 82



Magda Jeanrenaud

INTRODUCTION À LA POÉTIQUE



**Editura Universității «Al. I. Cuza»
Iași - 1995**

Avertissement

Cet ouvrage s'adresse en principe à des lecteurs "non-avertis", ou encore désireux d'accéder à une perspective "à vol d'oiseau" sur un mouvement d'idées particulièrement complexe qui anime le débat sur la littérature en France depuis déjà plus de trois décennies. La poétique que nous nous apprêtons à présenter ne recouvre certainement pas le vaste panorama des études sur la littérature: on n'en a retenu que les lignes de force, en défavorisant à l'occasion certaines évolutions plus spécieuses. Néanmoins, nous avons essayé de systématiser les divers systèmes théoriques, en les concentrant sur trois domaines d'investigation: la poétique du récit, la poétique du poème et la poétique des genres.

Nous avons réservé dans l'économie de notre ouvrage une place à part à la présentation des "présupposés" historiques de la poétique: on a ainsi suivi, dans ses grandes lignes, le trajet qui mène du comparatisme à Saussure, de Saussure au structuralisme linguistique et à Roman Jakobson. Parallèlement on a esquissé le trajet des poétiques anciennes de Platon au Formalisme russe, en passant par Horace, Boileau ou Diderot et les doctrines romantiques. C'était, nous semble-t-il, ménager à notre démarche l'occasion de mieux mettre en lumière le(s) détour(s) par le(s)quel(s) la poétique moderne a posé ses fondements à l'intersection de la linguistique et de l'histoire littéraire. Mener un débat sur la poétique moderne sans avoir présents à l'esprit ses "antécédents" limiterait dangereusement, à notre avis, la saisie de l'ampleur de ses vertus novatrices dans le champ des sciences de la littérature. Ceci étant dit, nous nous sommes efforcée d'esquisser le cadre idéologique dans lequel la poétique a évolué en privilégiant certaines données au détriment

d'autres, tout en essayant de ne pas trop en déformer la visée, et en retenant finalement les directions essentielles pour la compréhension des grandes directions de l'analyse, de la description et de l'interprétation du phénomène littéraire.

Il nous reste à faire encore deux observations quant à la structure et à l'organisation de notre ouvrage. Nous avons délibérément assigné une place assez large dans l'économie de l'ouvrage aux théories formalistes, afin de mettre en évidence le fait, essentiel à notre avis, que, plus que d'un simple héritage méthodologique à assumer à part entière par la poétique, il s'agissait d'une véritable idéologie qui allait déterminer en grande partie les stratégies herméneutiques des chercheurs.

Nous avons introduit dans notre ouvrage un assez dense réseau "d'éclairages", dans l'intention de simplifier au lecteur le contact direct avec la "voix" de tel ou tel exégète, sans aucun "filtre" supplémentaire – en dehors du choix en lui-même –, mais aussi dans le but d'ajouter de la profondeur au texte proprement dit et de rendre ainsi tant soit peu la richesse des idées qui ont animé les débats pendant une période particulièrement fertile de la pensée sur la littérature.

On pourrait aussi affirmer que notre ouvrage s'arrête là où commence la poétique: c'est une façon de dire qu'il revient à chaque lecteur de refaire à son propre compte le trajet des recherches qu'on a menées en poétique pendant au moins trois décennies. C'est aussi une façon de dire que la poétique couvre une grande complexité de points de vue, parfois opposés, des démarches analytiques d'une grande richesse, difficiles à réduire à un dénominateur commun autrement qu'en assumant le danger de la simplification et d'une uniformisation qui ne lui est pas spécifique: par voie de conséquence, un ouvrage comme le nôtre ne pouvait se proposer que de tracer des

jalons, et aussi, et peut-être surtout, d'ouvrir l'appétit du lecteur en l'incitant à assumer à son propre compte la découverte des méandres, des échecs et des réussites de cette fascinante aventure de l'esprit, qui, à notre avis, n'est pas encore arrivée à son stade ultime, c'est-à-dire à un système unitaire, figé, sur lequel il ne resterait plus aux exégètes qu'à coller une étiquette ou à prononcer un verdict: la variante française de la poétique a su manier utopie et réalisme, en personnalisant son projet théorique par une démarche analytique à travers laquelle on peut toujours lire le *récit* d'une aventure de la connaissance.

Introduction

– qu'est-ce que la poétique? – quel est son objet, quelles sont les méthodes employées afin d'étudier cet objet? – Paul Valéry, fondateur de la poétique – quels rapports entretient-elle avec les autres disciplines s'occupant de la littérature et du langage?

I. Qu'est-ce que la poétique?

Il semble bien que le discours sur la littérature¹ coexiste depuis toujours avec la littérature même: on en trouve déjà les premiers échantillons dans les Veda² ou chez Homère. Le *discours sur la littérature* n'a jamais été unitaire, mais il couvre deux domaines de recherche différents, à savoir l'*exégèse* et la *théorie*. L'exégèse se propose d'élucider, d'explicitier ou d'interpréter telle ou telle œuvre; la théorie, en revanche, ne travaille plus sur un objet déjà prédécoupé (l'œuvre), mais avec un *objet construit par le*

¹ Pour ce qui est du terme de "littérature", il convient de remarquer d'entrée de jeu que, malgré bien des hésitations quant à son "identité" exacte, la plupart des chercheurs sont d'accord que "ce nom, ou l'un de ses équivalents, a toujours été employé pour désigner une parole à même de susciter le plaisir ou l'intérêt de ses auditeurs ou lecteurs, destinée à durer et qui, de ce fait, est plus élaborée que la parole quotidienne" (cf. *Encyclopaedia Universalis*, 1985, p. 872).

² Nom donné en Inde aux quatre livres formant la "littérature védique", - Rig-Veda, Sāma-Veda, Yajur-Veda et Atharva-Veda -, textes "révélés" par les divinités aux sages de l'époque védique et censés contenir toute la sagesse divine.

discours même qui le décrit. Quand on se donne pour tâche l'investigation de l'allégorie, du récit, du symbole ou encore de la métaphore, ces unités ne constituent pas des a priori: le discours théorique sur la littérature transcende les œuvres pour se concentrer sur la "littérature" ou sur d'autres catégories générales. Ces deux discours sur la littérature se rapportent depuis toujours l'un à l'autre, même si ces rapports ont été fluctuants et rarement consensuels. L'exégèse est sous-tendue de façon implicite ou explicite par une théorie, car elle ne saurait se pencher sur l'œuvre individuelle démunie de concepts descriptifs, ou tout au moins d'un vocabulaire. À son tour, la théorie entre en contact avec le discours littéraire par l'intermédiaire de l'exégèse.

Le *discours exégétique*³ lui-même évolue selon deux directions: l'*exégèse littérale*, qui se propose d'explicitier les mots incompréhensibles, les constructions syntaxiques et les allusions et l'*exégèse allégorique*, qui interprète un texte ou un fragment, en lui rattachant des sens supplémentaires. On a observé que ces deux parcours manifestent une stabilité appréciable à travers les siècles et à travers des formes différentes, – par exemple, à l'époque moderne, la philologie et la critique –, tandis que l'objet de la théorie littéraire connaît des changements importants.

Le premier ouvrage consacré à la théorie littéraire, la *Poétique* d'Aristote, constitue aussi la première tentative systématique de théorisation de la littérature, dans la mesure où son objet n'est pas la littérature, mais la *représentation*, la *mimésis*⁴ à

³ Tzvetan Todorov préfère le terme, il est vrai, plus souple, d'interprétation: "L'interprétation, qu'on nomme parfois aussi *exégèse*, *commentaire*, *explication de texte*, *lecture*, *analyse* ou même simplement *critique*". (Cf. Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme. 2. Poétique*), Le Seuil (1968), coll. "Points Essais", 1973, pp. 15-16.

⁴ Aristote définit la poésie comme *mimésis*, imitation de la nature, l'essence de l'œuvre littéraire est l'imitation, la représentation par des moyens spécifiques de la réalité immédiate ou d'une réalité passée.

l'aide du langage. Après avoir traité en introduction de la représentation en général, Aristote décrit les propriétés des genres représentatifs (ou fictifs), c'est-à-dire l'épopée et le drame (en occurrence la tragédie); alors que la modernité verra dans la poésie la quintessence même de la littérature, on n'y trouve dans la *Poétique* aucune référence.

Tzvetan Todorov (né en 1939) notait dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*⁵, que le terme de "poétique" fonctionne selon au moins trois acceptions: il s'applique au choix fait par un auteur de la thématique, de la composition, du style, etc. Selon ces choix, un écrivain et son œuvre sont rattachés à telle ou telle forme littéraire dégagée par la poétique: on parlera alors aussi bien de la poétique de Proust ou de Hugo, que de la poétique de Rimbaud. Ensuite, il se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire, ensemble de règles pratiques dont l'emploi devient par la suite obligatoire. Enfin, le terme désigne toute *théorie interne de la littérature*: c'est d'ailleurs le sens accepté par la poétique, en tant que discipline théorique. C'est cette acception du terme qui va nous intéresser ici tout particulièrement, car elle semble préoccuper la plupart des théoriciens du XX-e siècle: la poétique "vise à la connaissance des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre"⁶.

Éclairage

Le terme de "poétique", tel qu'il nous a été transmis par la tradition, désigne, premièrement, toute *théorie interne de la littérature*. Deuxièmement, il s'applique au choix fait par un *auteur* parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires: "la poétique de Hugo". Troisièmement, il se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire, ensemble de

⁵ Op. cit., p. 106.

⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.* 1973, pp. 19.

règles pratiques dont l'emploi devient alors obligatoire. On ne se préoccupera ici que de la première acception du terme.

La *poétique* ainsi entendue se propose d'élaborer des catégories qui permettent de saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires. L'œuvre individuelle sera l'illustration de ces catégories, elle aura un statut d'exemple, non de terme ultime. Par exemple, la poétique aura à élaborer une théorie de la description, qui mettra en évidence et ce que toutes les descriptions ont en commun et ce qui leur permet de rester différentes; mais elle ne se préoccupera pas de rendre compte de la description dans tel texte particulier. Dès lors, la poétique sera susceptible de définir une rencontre de catégories dont on ne connaît pour l'instant aucune occurrence. En ce sens, l'objet de la poétique est même constitué davantage par les œuvres virtuelles que par les œuvres réelles.

Cette option première définit l'ambition scientifique de la poétique: l'objet d'une science n'est pas le fait particulier mais les lois qui permettent d'en rendre compte. Contrairement à toutes les tentatives connues de fonder ce qui s'appelle alors improprement une "science de la littérature", la poétique ne se propose pas comme tâche l'interprétation "correcte" des œuvres du passé, mais l'élaboration d'instruments permettant d'analyser ces œuvres. Son objet n'est pas l'ensemble des œuvres littéraires existantes, mais le discours littéraire en tant que *principe d'engendrement* d'une infinité de textes. La poétique est donc une discipline théorique que les recherches empiriques nourrissent et fécondent, sans la constituer.

La première question à laquelle la poétique doit fournir une réponse est qu'est-ce que la littérature?

Dès sa fondation par Aristote, la poétique apparaît comme la *théorie de la création artistique par le langage*, à condition que le terme de création soit envisagé non pas comme un mystère irréductible, comme le résultat d'une inspiration miraculeuse et inexplicable, mais comme un ensemble de choix parmi des possibles, *une combinaison de procédés analysables*. Il faut aussi remarquer que la poétique ne se limite pas uniquement à la poésie: le

⁷ O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, coll. "Points Essais", 1972, pp. 106-107.

terme doit être pris dans un sens plus large déjà présent chez Aristote et repris par Paul Valéry (1871–1945). Dans ses *Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson observait: "En résumé, l'analyse du vers est entièrement de la compétence de la poétique, et celle-ci peut être définie comme cette partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage. La poétique au sens large du mot s'occupe de la fonction poétique non seulement en poésie, où cette fonction a le pas sur les autres fonctions du langage, mais aussi en dehors de la poésie, où l'une ou l'autre fonction prime la fonction poétique"⁸.

La poétique ainsi conçue se propose d'élaborer des catégories et des concepts permettant de saisir à la fois l'unité et la variété de toutes les œuvres littéraires. L'œuvre individuelle apparaît comme une illustration de ces catégories, acquérant le statut d'exemple, non d'aboutissement pour la recherche. Pareille perspective permet à la poétique de nourrir des ambitions *scientifiques*, étant donné que l'objet de la science n'est pas le fait particulier (l'œuvre-occurrence), qu'elle examine en vue de formuler les lois qui permettent d'en rendre compte, de mettre au point les instruments nécessaires à l'analyse. En d'autres termes, la poétique ne s'intéresse pas directement aux œuvres littéraires, mais à cette entité abstraite nommée littérature: l'œuvre individuelle apparaît de la sorte comme la manifestation d'une structure abstraite beaucoup plus générale. Le but de la poétique est de proposer une *théorie de la structure et du fonctionnement du discours littéraire*. Dans cette perspective, *la poétique apparaît comme la science des procédés de mise en valeur du langage* dans les œuvres en prose ou en vers: les poéticiens se proposent d'élaborer des descriptions et des méthodes de description qui permettent de rendre

⁸ Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, "Linguistique et poétique", Ed. de Minuit, 1963, p.222.

compte des œuvres "littéraires", aussi bien achevées, réalisées, que "possibles". Il s'ensuit que l'objet de la poétique n'est pas constitué par l'ensemble des œuvres littéraires existantes, mais par les *propriétés* d'un discours particulier, à savoir le discours littéraire. D'où les questions que se pose constamment la poétique: *qu'est-ce qu'un texte littéraire? Qu'est-ce que la littérature?*

Toutes les définitions données à la poétique ont un point de commun: on se réfère chaque fois à une étude *interne* de la littérature, en insistant sur le fait que la poétique voit dans le *langage* le matériau dont celle-ci est faite. Ainsi, la poétique contemporaine s'est fait un point d'honneur d'avoir fait appel à une science – la linguistique – dont elle se croit en mesure d'attendre un soutien vraiment constructif pour la mise en relief de la spécificité du fait littéraire, pour l'identification et la description des lois qui gouvernent le discours littéraire. Certains chercheurs ont observé que, jusqu'au début du XX-e siècle, il y avait un parallélisme marqué entre les domaines d'investigation de la linguistique et la critique. Par la suite, un changement a lieu à l'intérieur de ce parallélisme, cette démarcation très nette ayant tendance à s'effacer. C'est aussi le moment où la nécessité d'une nouvelle démarche critique se fait sentir, notamment de type *interdisciplinaire*, s'intéressant au texte littéraire dans son entier, pour en *proposer une perspective simultanément linguistique et critique*. On pourrait observer qu'à la fin du XIX-e siècle, la linguistique, science s'occupant du *signifiant*, la forme, et la critique littéraire, dont l'objet était constitué par le *signifié*, le contenu, le sens du texte littéraire, se maintenaient à une distance constante l'une de l'autre.

Éclairage

Le signe représente l'unité linguistique de base, formée d'une partie sensible (sons, lettres), appelée *signifiant* et une partie abstraite, ou *signifié*. Le signifiant est la manifestation matérielle du signe, la suite de phonèmes ou de lettres, constituant le support du sens, tandis que le signifié représente le contenu du signe linguistique.

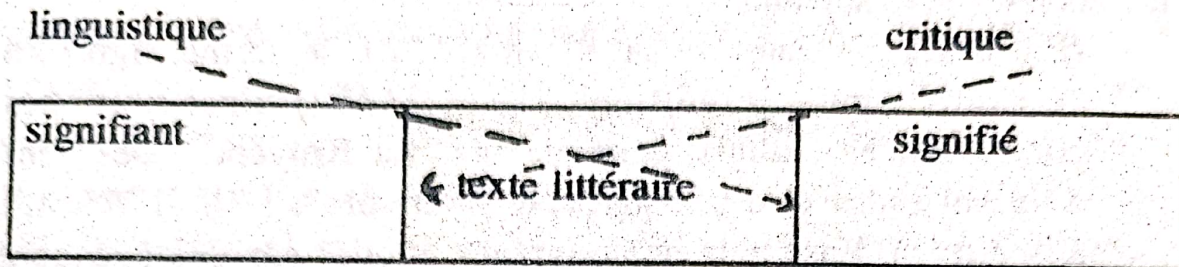
Dans son étude intitulée *Introducere în poetica modernă*, Sorin Alexandrescu⁹ remarquait qu'au commencement du XX-e siècle les relations entre ces deux disciplines se modifient du parallélisme à l'interférence, chacune d'entre elle commençant à s'intéresser au domaine appartenant, par tradition, à l'autre. C'est ainsi que prend naissance une zone interdisciplinaire, qui va recevoir le nom de poétique, science dont l'objet sera constitué par le langage littéraire. C'est aussi la raison pour laquelle elle se préoccupera du texte littéraire dans son entier, dans une perspective *simultanément linguistique et critique*, d'où une double "spécialisation" de la poétique. Sorin Alexandrescu propose les schémas suivants pour rendre compte de ce phénomène:

- du XVIII-e siècle jusqu'au commencement du XX-e:

linguistique		critique
signifiant	texte littéraire	signifié

⁹ *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie* de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Ed. Univers, București, 1972, pp. LXXIII-LXXVI.

- au commencement de notre siècle:



II. Qu'est-ce que la littérature?

Nous avons vu que la question fondamentale à laquelle la poétique doit répondre est: qu'est-ce que la littérature ? Ou encore: qu'est-ce qui fait qu'un texte, un ensemble de phrases formées de mots, soit récepté en tant que texte littéraire? Autrement dit, la poétique se propose de ramener, voire réduire, le phénomène appelé "littérature" à une *entité théorique*, ce qui revient à définir le discours littéraire par rapport aux autres discours. La littérature est avant tout œuvre de langage: l'œuvre littéraire se construit à l'aide d'une structure, à savoir la langue, c'est une œuvre d'art verbale.

Très tôt on s'est posé la question de la *légitimité* de la notion de littérature: le terme existe et se trouve même à la base d'une institution universitaire, mais l'histoire du mot et de ses équivalents dans toutes les langues et à toutes les époques reste à faire. Il faut aussi dire que l'art du langage s'est longtemps confondu avec la poésie – dramatique, lyrique ou encore épique. Dans son sens actuel, le mot est assez récent – il date à peine du XVIII-e siècle – dans les langues européennes. D'autre part, encore aujourd'hui, de nombreuses langues, de l'Afrique, par exemple, ne connaissent toujours pas de terme générique pour désigner toutes les productions

littéraires. Le *Nouveau Petit Robert*¹⁰, circonscrit le terme à travers les usages suivants:

littérature: venant du latin, vers 1120, le terme signifiait "écriture", puis "érudition"; I. 1. (1432) Ensemble des connaissances; culture générale (ex. La Bruyère: "Des gens d'un bel esprit et d'une agréable littérature"; I. 2. (1758; all. *Literatur*). Ensemble des ouvrages publiés sur une question, bibliographie; II. A partir du XVIII-e siècle, "Les œuvres écrites, dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques; les connaissances, les activités qui s'y rapportent": 1. l'ensemble des œuvres littéraires; 2. Le travail, l'art d'un écrivain, le métier d'homme de lettres; 3. Ce qu'on ne trouve guère que dans les œuvres littéraires (par opposition à la réalité) – ce qui est artificiel, peu sincère; 4. Ensemble des connaissances concernant les œuvres littéraires, leurs auteurs, critique littéraire; III. Tout usage esthétique du langage, même non écrit.

Chose troublante et de nature à ne pas faciliter la tâche des scientifiques, toujours à la recherche d'un éventail terminologique transparent, le terme, qui manifestait au début de son évolution historique une relative pauvreté quant à son contenu, semble être devenu aujourd'hui trop large, puisqu'il concerne non seulement le texte littéraire et le texte sur la littérature, mais il recèle à l'occasion un jugement, même si sous-jacent, d'ordre éthique (or le problème de la non sincérité comme particularité de la littérature allait provoquer plus d'un débat), pour finir par annuler en quelque sorte toute "différence spécifique" dans sa troisième acception. On peut aussi se poser des questions sur la légitimité même de la désignation, par le biais de la notion de poétique, d'une théorie générale de la

¹⁰ *Le Nouveau Petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, nouvelle édition remaniée et amplifiée sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dicorobert Inc., Montréal, Canada, 1993.

littérature, car là aussi on se heurte à certaines ambiguïtés: la poétique a été pour un long moment une théorie de la poésie. D'autre part, aujourd'hui nous assistons à une sorte d'éparpillement de la littérature et, face à la grande variété des écrits qu'on a tendance à y rattacher, peu de chercheurs osent trancher entre ce qui est littérature et ce qui ne l'est pas. Ce qui semble néanmoins incontestable c'est qu'une entité "littérature" fonctionne au niveau des relations intersubjectives et sociales, c'est-à-dire que, dans un système plus vaste comme la société ou la culture, il existe un élément auquel on se réfère par le nom de *littérature*.

Malgré son contenu fluctuant, la littérature se rapporte à une activité de *type non utilitaire*, désintéressée, incluse dans ce qu'on appelle les "loisirs", par le biais de laquelle on s'intéresse aux textes pour eux-mêmes: certains textes, par exemple les relations de voyage, les discours oratoires ou encore les lettres, se lisent "comme de la littérature" dès qu'on cesse de les percevoir comme des textes "utilitaires". Fluctuante, la notion l'est aussi de par les consensus en vertu desquels telle ou telle œuvre est perçue à telle ou telle époque comme littéraire et à telle autre comme non littéraire, comme il est arrivé dans le cas de certains ouvrages d'histoire (en l'occurrence ceux de Michelet), de critique picturale et sculpturale (les *Salons* de Diderot ou de Baudelaire), ou encore des mémoires et des journaux intimes¹¹. D'autre part, la "littérature" est gérée par une *institution*, car elle se manifeste à travers un ensemble d'organismes (culturels ou professionnels), dont le rôle dans l'éclosion, la diffusion, le commentaire, la rémunération des œuvres est loin d'être négligeable.

¹¹ Dans les cas invoqués ci-dessus, il semble bien que ce n'est qu'avec le temps que de pareils textes "ambigus" acquièrent un statut littéraire: c'est pourquoi, dans les librairies, les rayons de "nouveautés", ne proposent aucun autre critère de "différenciation".

Enfin, la notion de *valeur esthétique*, qui a plus d'un trait à la littérature (que certains appellent encore les "belles-lettres") relève de critères qui varient substantiellement selon les époques: il suffit de penser au précepte de l'imitation des Anciens qui gouvernait les époques classiques, au retour de la sensibilité au XVIII-e siècle, au génie individuel cher aux romantiques, à l'impassibilité et l'objectivité cultivées par le Nouveau Roman, à l'autobiographie qui semble à la mode de nos jours, pour évaluer à quel point ce critère est instable¹². Si on essaye de déceler les caractéristiques formelles et de contenu de la littérature, on peut observer tout de suite qu'elle met à profit une vision du monde et des hommes d'un autre type que celle des textes documentaires, puisqu'elle procède à une recreation par l'imaginaire, où présent, passé et avenir s'entrelacent. Au niveau formel, elle recourt à une extraordinaire variété de formes (répertoriées dans les genres) et de styles (moyens d'expression à caractère individuel): véhiculée par le langage, la littérature n'en est pas moins travail sur le langage, dans le but d'en intensifier la force évocatrice.

D'autre part, chaque texte entretient des rapports étroits avec d'autres textes: c'est ce qu'on a appelé *intertextualité*, à partir de l'observation que derrière un texte se trouve toujours un autre texte. Un auteur tragique de l'époque classique se réclamait, en vertu du principe de l'imitation des Anciens, de tel ou tel tragique grec, La Fontaine de Phèdre ou d'Ésope. Imitation, parodie, commentaire ou importation d'une nouvelle forme (par exemple, le sonnet et la nouvelle, importés d'Italie par les écrivains de la Renaissance) – chaque œuvre se rapporte d'une façon ou d'une autre à un modèle d'écriture antérieur, pour s'y encadrer, pour s'en délimiter, pour les

¹² Ce qui expliquerait aussi, en partie du moins, la gloire tardive de Marcel Proust, qui publia à ses frais, après avoir essuyé le refus de trois éditeurs, *Du côté de chez Swann*, ou encore la longue période d'incompréhension traversée par l'œuvre de Stendhal, pour ne mentionner que deux des cas les plus célèbres.

transgresser, de façon explicite (comme Pascal dans les *Provinciales*) ou implicite (les romans de Zola se démarquent de ceux de Balzac, les romans de Proust de ceux de Zola, les romans de Sartre de ceux de Proust, etc.).

Le linguiste et poéticien d'origine russe Roman Jakobson (1896–1982) définissait dans une communication qui fit date l'objet de la poétique: "L'objet de la poétique, c'est, avant tout, de répondre à la question: *Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art?* Comme cet objet concerne la différence spécifique qui sépare l'art du langage des autres arts et des autres sortes de conduites verbales, la poétique a droit à la première place parmi les études littéraires."¹³ Mais toute tentative de donner une réponse à cette question ne saurait aboutir que par le biais d'une autre réponse, à une question sous-entendue à celle posée par Jakobson, notamment: qu'est-ce que la littérature? Or il se trouve que cette question a reçu des réponses diverses, selon qu'elles venaient du côté de disciplines comme l'histoire, la sociologie, la psychanalyse, etc. Celle que tente d'apporter la poétique vient, nous l'avons déjà vu, d'une approche interne de la littérature définie comme *l'art du langage*. Alors, la question posée par Jakobson pourrait recevoir une autre formulation, par exemple: en quoi consiste la spécificité de la littérature, notamment sa *littérarité*?

Le concept de *littérarité* a été forgé toujours par Jakobson, à l'époque où il appartenait encore au Formalisme russe, quarante ans avant de se poser la question ci-dessus, dans *La nouvelle poésie russe* (1919): "Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire"¹⁴. Faire de la littérature un art du langage permet de mieux circonscrire le champ d'investigation de la

¹³ Roman Jakobson, *op. cit.*, "Linguistique et poétique", p. 210.

¹⁴ Roman Jakobson, "La nouvelle poésie russe", *Huit questions de poétique*, "Points Essais", 1977, p. 16.

poétique. Art qui travaille sur et dans le langage, la littérature se distingue des autres arts qui emploient un *matériau* différent, telles la peinture qui met en œuvre des lignes et des couleurs, ou l'architecture qui travaille les volumes. En tant que production langagière à finalité artistique, la littérature se distingue des autres *usages* du langage, tels la conversation quotidienne, ou la démonstration mathématique. La poétique se situe dans une telle perspective à l'intersection de *l'esthétique*, définie comme la science du *beau* à travers tous les arts, et de la *linguistique*, entendue comme étude *scientifique* du langage humain à travers la diversité des langues existantes. Elle s'occupe de la *composante esthétique du message verbal*, de ce qui le rend sensible au lecteur ou à l'auditeur, au lieu de disparaître derrière l'information véhiculée, dans le flux instantané de la communication.

Dès l'Antiquité jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, sommairement parlant, on rencontre dans les écrits des théoriciens de l'art la même définition de la littérature, comportant deux éléments décalés. Génériquement, l'art est *imitation*, différente selon le matériau qu'on utilise; la littérature est imitation par le langage, tout comme la peinture est imitation par l'image. Mais ce n'est pas n'importe quel type d'imitation, car on n'imité pas forcément les choses réelles mais aussi des choses *fictives*, qui n'ont pas besoin d'avoir existé. *La littérature est fiction*: voilà une première définition de type structural. Aristote constatait dans sa *Poétique* que la poésie (dramatique) raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. À une autre époque on dira que la littérature est essentiellement mensongère, fausse. Northrop Frye a rappelé l'ambiguïté des termes "fable", "fiction", "mythe", qui s'appliquent aussi bien à la "littérature" qu'au mensonge. Mais l'affirmation de Frye a été très vite contredite, notamment par les premiers logiciens modernes (G. Frege, par exemple) qui ont remarqué que les phrases littéraires ne sont ni "vraies", ni "fausses": le texte littéraire ne

saurait être soumis à l'épreuve de vérité, car il n'est ni vrai ni faux, mais précisément fictionnel.

Éclairage

Gottlob Frege (1848-1925), mathématicien, logicien et philosophe allemand, a renouvelé profondément la logique en définissant la plupart des notions de base de la logique moderne. On lui doit également la distinction entre sens (*Sinn*), -- la façon dont une expression désigne un objet, les informations qu'elle porte sur lui --, et le référent (*Bedeutung*) des signes, - à savoir l'objet qu'elle désigne. "Étoile du matin", "étoile du soir" et "Vénus" ont donc un même référent, mais un sens différent, puisqu'il y a des contextes où la substitution entre "étoile du matin" et "étoile du soir" entraîne la modification de la valeur de vérité de la proposition: "Claire sait que Vénus est l'étoile du matin" peut être vrai, alors que "Claire sait que Vénus est l'étoile du soir" est faux.. Les recherches de Frege préparent aussi la distinction entre langue et métalangue.

En d'autres termes, les phrases qui forment le discours littéraire n'ont pas de référent¹⁵, elles sont explicitement fictionnelles et, par conséquent, la question de leur "vérité" n'est pas pertinente. Frege remarquait aussi que poser cette question-là entraînerait l'annulation du plaisir esthétique: il nous est par exemple égal, dans la mesure où nous considérons un poème comme une œuvre d'art, que le nom "Ulysse" soit ou non doté d'un référent. À force d'examiner cette définition, on s'est finalement posé la question si l'on n'était pas en train de substituer une *conséquence* de ce qu'est la littérature à sa définition, dans la mesure où rien n'empêche une histoire qui relate un événement réel d'être perçue comme littérature: il suffit qu'on ne

¹⁵ On entend par référent, d'une façon très sommaire, les objets du monde "réel", mais aussi les qualités, les actions, les événements que désignent les mots des langues.

s'intéresse pas à sa vérité et qu'on la lise "comme" de la littérature. Dès qu'on impose une lecture "littéraire" à n'importe quel texte, la question de la vérité ne se posera pas, justement *parce que* le texte est *littéraire*. Il s'agirait donc dans ce cas plutôt d'une des propriétés de la littérature que d'une définition et même pas d'une propriété universellement valable, car, du moins pour une certaine partie de la littérature, à savoir la poésie, l'utilisation du mot "fiction" est encore plus malaisée: tout comme la phrase romanesque n'est ni vraie ni fausse, la phrase poétique n'est ni fictive ni non-fictive. La question ne se pose même pas, dans la mesure où la poésie ne raconte rien, ne désigne aucun événement, mais exprime souvent une méditation, une impression, un sentiment: la poésie n'évoque pas toujours une représentation extérieure, elle se suffit en principe à elle-même.

Au XVIII-e l'ancienne définition tombe en désuétude et on lui préfère une autre située dans la perspective du Beau: "plaire" prend le dessus "d'instruire". La notion de beau se cristallisera en une affirmation du caractère *intransitif*, non instrumental, de l'œuvre: le beau se définit désormais par sa nature non-utilitaire, il consiste en ce qu'une chose ne se signifie qu'elle-même. La littérature est un *langage non instrumental*, dont la valeur est en lui-même: les romantiques allemands (le poète allemand Novalis parlait d'une "expression pour l'expression") et ensuite les symbolistes et les post-symbolistes défendront ce point de vue. Toujours cette position deviendra la base des premières tentatives modernes pour créer une science de la littérature (les Formalistes russes ou le New Criticism partent du même postulat). La fonction poétique est celle qui met l'accent sur le "message" en tant que tel: c'est une définition *fonctionnelle*, car elle nous dit comment la phrase littéraire doit "procéder" pour devenir "littéraire". La perspective fonctionnelle a été complétée par un point de vue *structural*, car on a saisi l'existence d'un aspect qui nous aide à percevoir l'œuvre en elle-

même, notamment son caractère *systematique*, son organisation rigoureuse, obéissant à des règles strictes. La littérature est donc un *systeme*, un *langage systematique* qui attire l'attention sur lui-même, qui devient *autotélisque* (les études formalistes sont des études du *systeme* de l'œuvre, et c'est par là qu'elles fondent une *science*, la poétique): c'est sa deuxième définition structurale. On peut d'ores et déjà remarquer que la première perspective s'applique particulièrement à la prose narrative et la seconde à la poésie.

Mais on retrouve ce principe d'organisation stricte dans d'autres produits langagiers (la publicité ou le discours judiciaire, etc); la langue elle-même comporte un nombre limité de phonèmes, les catégories grammaticales sont peu nombreuses. C'est dire que cette deuxième définition ne nous aide pas plus que les autres à retrouver le principe en mesure de différencier la littérature en entité autonome (on sait que, pour fonctionner en tant que telle, toute définition doit être en mesure de mettre en lumière la différence spécifique et le genre prochain). C'est pourquoi on a essayé d'amalgamer ou de juxtaposer, les deux perspectives puisque, prises isolément, aucune d'entre elles ne semblait satisfaire.

René Wellek¹⁶ pense trouver la solution au problème dans l'effort de préciser l'*usage* particulier que fait la littérature du langage et il en établit trois usages principaux: *littéraire*, *courant* et *scientifique*. L'usage littéraire, par opposition au scientifique est *connotatif*, c'est-à-dire riche en associations et ambigu; *opaque* (l'usage scientifique est "transparent", n'attire pas l'attention sur lui-même, nous orientant vers le référent); *plurifonctionnel* (non seulement référentiel, mais aussi expressif et pragmatif, conatif). Par opposition à l'usage quotidien, celui de la littérature est *systematique* (il organise et concentre les ressources du langage courant); il est aussi *autotélisque*, car il ne trouve pas sa

¹⁶ Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, E. L. U., București, 1967.

justification en dehors de lui. Mais Wellek remarque aussi que la nature de la littérature apparaît le plus clairement sur le plan référentiel, car les œuvres littéraires se réfèrent à un monde de fiction, d'imagination: les assertions d'un roman, d'une poème ne sont pas "littérales". Considérant que le trait distinctif de la littérature est à chercher dans sa fictionalité, il essaye de concilier la deuxième à la première définition de la littérature. Selon Wellek, toutes ces propriétés – organisation systématique, prise de conscience du signe *et* fiction – sont nécessaires pour caractériser l'œuvre d'art, mais il ne précise pas quelles sont les relations unissant ces termes.

Northrop Frye part lui aussi de la distinction¹⁷ entre un usage littéraire et un usage non littéraire du langage (le "scientifique" et le "courant" de Wellek réunis): il distingue ainsi un double mouvement, centrifuge et centripète, l'orientation externe – ce que les signes ne sont pas – et l'orientation interne – vers les signes eux-mêmes, vers d'autres signes, pour conclure que c'est l'orientation *interne* qui caractérise l'usage littéraire. Comme Wellek, Frye n'affirme pas la présence exclusive de cette orientation, mais seulement sa prédominance. On peut observer ici aussi un glissement de la deuxième à la première définition. L'usage littéraire du langage est "interne" car, d'un côté on met l'accent sur les signes eux-mêmes et de l'autre, la réalité évoquée par ceux-ci est fictive: à l'intérieur du discours poétique les signes linguistiques cessent d'être transparents, c'est-à-dire des instruments au service de la circulation de l'information et ils acquièrent une importance en eux-mêmes.

¹⁷ Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, 1972.

III. La poétique: objet et méthodes

Toute investigation se proposant d'acquérir le statut de science, se doit en premier lieu de délimiter et de définir son *objet* de connaissance en tant que produit d'un travail théorique: "l'objet d'une science n'est pas donné dans la nature, mais représente le résultat d'une élaboration"¹⁸. Les poéticiens semblent tous d'accord quant à cet objet, en suivant Roman Jakobson: l'objet de la poétique c'est l'étude de la *littérarité*, des propriétés que transforment un texte donné en texte littéraire. En second lieu, la poétique doit forger un inventaire d'instruments en vue de la description d'un texte littéraire. Or, l'œuvre étant tout premièrement un objet verbal, il semblait logique que les instruments de la recherche soient empruntés à la linguistique. Dès 1960 et pour un long moment, la recherche littéraire française, et non seulement française, par suite à des circonstances historiques et idéologiques particulières, allait considérer sien, dans une sorte d'euphorie collective¹⁹ et sans toujours se poser la question de son adéquation à l'étude de la littérature, le modèle offert par la linguistique, devenue, pour au moins deux décennies, science pilote non seulement pour la jeune poétique, mais pour à peu près toutes les sciences de l'homme. La majorité écrasante des théoriciens affirment, dès les années '60 que la littérature, en son être, est langage: c'est dire que toutes les sciences du langage, car la linguistique n'en est pas la seule (son objet est constitué par un certain type de structures linguistiques, phonologiques, grammaticales, sémantiques, à l'exclusion d'autres, étudiées en anthropologie, psychanalyse, philosophie du langage)

¹⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, 1973, pp. 22.

¹⁹ Succombant en quelque sorte à ce que Thomas Pavel allait appeler, non sans une ironie mal cachée, "le mirage linguistique".

sont appelées à apporter un soutien à la poétique. D'autres chercheurs se sont exprimés d'une façon encore plus radicale sur le problème des relations poétique/linguistique: par exemple A. J. Greimas, appartenant à ce que Thomas Pavel avait étiqueté comme le courant "marqué scientifique", considère, d'une façon encore plus radicale, que les liens entre la linguistique (structurale) et la poétique sont particulièrement étroits, grâce à l'identité de l'objet décrit, "de nature linguistique dans les deux cas", et aussi parce que la manière d'envisager son mode d'existence, à savoir celle d'un système de relations, d'une structure complexe, "autorisent à penser qu'une même méthodologie de base peut servir à l'analyse des objets linguistiques et poétiques; et que les procédures de description pour la poétique doivent être, au moins dans une première phase, l'application et le prolongement des procédures élaborées en linguistique"²⁰.

Moins radical, Tzvetan Todorov affirmait quant à lui que, tout en possédant leur spécificité, les objets poétiques font partie du domaine littéraire, qui se dégage, avec son articulation propre, de l'univers sémantique comprenant la totalité des significations recouvertes par une langue naturelle: autrement dit, l'analyse aurait à gagner si elle prenait en compte le langage non seulement comme matière du texte littéraire, mais surtout comme *modèle* à partir duquel celui-ci s'engendrerait.

²⁰ A. J. Greimas, "La linguistique structurale et la poétique" (1967), *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, 1970, p.271 (*Despre sens. Eseuri semiotice*, traducere de Maria Carpov, Univers, București, 1975).

Éclairage

Mon propos se laisse résumer par cette phrase de Valéry, phrase qu'il essayera à la fois d'explicitier et d'illustrer: "La littérature est, et ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage". Qu'est-ce qui nous permet d'affirmer l'existence de ce lien? Le fait même que l'œuvre littéraire est une "œuvre d'art verbale" a incité depuis longtemps les chercheurs à parler du "grand rôle" du langage dans la littérature; une discipline entière, la stylistique, s'est créée aux confins des études littéraires et de la linguistique; de multiples thèses ont été écrites sur la "langue" de tel ou tel écrivain. Le langage est défini ici comme la matière du poète ou de l'œuvre. Ce rapprochement, trop évident, est loin d'épuiser la multitude des rapports entre langage et littérature. Il ne s'agit peut-être pas du langage en tant que matière dans la phrase de Valéry, mais en tant que modèle. Le langage remplit cette fonction dans beaucoup de cas extérieurs à la littérature. L'homme s'est constitué à partir du langage – les philosophes de notre siècle nous l'ont assez répété – et nous en retrouvons le schème dans toute activité sociale. Ou, pour reprendre les paroles de Benveniste, "la configuration du langage détermine tous les systèmes sémiotiques". L'art étant un de ces systèmes sémiotiques, nous pouvons en être certains d'y découvrir l'empreinte des formes abstraites du langage. [...] Si l'on accepte cette perspective, il devient évident que toute connaissance de la littérature suivra une voie parallèle à celle de la connaissance du langage, plus même; ces deux voies tendront à se confondre²¹.

S'interrogeant sur les perspectives de la poétique dans les années '80, Tzvetan Todorov constate que, depuis les romantiques, – grosso modo dès la constitution de la théorie littéraire –, la hantise de la recherche d'une définition linguistique et universelle de l'essence poétique ou littéraire n'a cessé de préoccuper – signe d'un certain échec – et qui plus est, "les travaux mêmes conduits dans le champ de la théorie littéraire mettent en question la possibilité ou

²¹ Tzvetan Todorov, "Langage et littérature" (1966), *Poétique de la prose*, Le Seuil, "Poétique", 1971, pp. 32-33.

l'opportunité d'une telle définition"²²: il est devenu évident que, sur le plan linguistique, l'œuvre partage les traits de certains types de discours non littéraires. Le texte poétique, nous dit-il, possède des traits formels qu'on retrouve dans la comptine et la prière, le texte narratif se rapproche du livre d'histoire, de l'article de journal, de l'essai philosophique, le drame valorise les formes de la conversation. Le dénominateur commun des genres littéraires, qui rend possible leur inclusion dans une seule littérature, conclut Tzvetan Todorov en suggérant par là l'imminente résurrection, en tant que science cette fois-ci, de l'histoire littéraire "ce ne sont pas leurs propriétés linguistiques, mais leur *usage*, leur fonction dans la vie sociale" et, de ce point de vue, la littérature apparaît comme "une entité déterminée par le contexte social et historique". Ce qui annoncerait aussi la "fin de l'épisode romantique pendant lequel on postule l'autonomie de la littérature, et le retour à la conception antérieure, selon laquelle les caractéristiques de celle-ci font partie de l'objet des diverses disciplines théoriques sans *constituer* celui d'aucune. Mais il y a aussi un changement, car ces disciplines ne s'organisent pas aujourd'hui de la même façon qu'hier. Ainsi le discours littéraire s'intègre à l'objet d'une théorie générale des discours que le passé ne connaissait pas et à laquelle on se réfère de nos jours par des noms aussi différents que «translinguistique», «pragmatique», «rhétorique» ou «linguistique textuelle» [...] De même, la production et la réception des œuvres littéraires feront partie de l'objet d'une nouvelle psychologie, d'une nouvelle sociologie de la production et de la réception"²³.

²² *Encyclopaedia Universalis*, 1985, p. 874: *Poétique*.

²³ *Ibid.*

IV. Paul Valéry – fondateur de la poétique

Les poéticiens semblent tous d'accord pour reconnaître au poète Paul Valéry le mérite d'avoir pour ainsi dire signé l'acte de naissance de la poétique. Premier titulaire de la chaire de Poétique au Collège de France, où il avait été nommé en 1937 (c'était aussi la première fois qu'un poète français accédait à un tel honneur), après avoir été élu à l'Académie française (en 1925), Paul Valéry est le premier parmi les poètes à avoir contribué à restituer au mot *poétique* son sens originel, revalorisant son étymologie grecque. Valéry se donnait comme tâche de fonder "une théorie de la Littérature" centrée sur l'acte de l'esprit qui engendre l'œuvre: "Le nom de *Poétique* nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie (*poiein*, faire, en grec), c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen, – et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie"²⁴ Le mot *poétique* désigne donc à ses yeux toute théorie interne de la littérature ayant comme but – c'est encore Valéry qui le dit – la recherche de "toutes les définitions, toutes les conventions, toute la logique et la «combinatoire» que la composition [des œuvres] suppose".

S'insurgeant contre les privilèges et le monopole acquis par l'histoire de la littérature, Paul Valéry établit, dans un ouvrage intitulé *Introduction à la poétique*²⁵ et surtout dans *De l'enseignement de la poétique au Collège de France* (texte appartenant au volume mentionné), une opposition tranchante entre

²⁴ Paul Valéry, "Propos sur la poésie", dans *Œuvres*, Gallimard, "La Pléiade", 1957, t. I, p. 1362.

²⁵ Gallimard, 1938.

“l’histoire de la littérature” et “la forme d’activité intellectuelle qui donne naissance aux œuvres elles-mêmes, très peu étudiée et là encore de façon accidentelle, vague et imprécise”.

Examinant les rapports entre le structuralisme et la critique littéraire, Gérard Genette (né en 1930) remarquait que Paul Valéry rêvait d’une histoire de la littérature comprise “non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l’esprit en tant qu’il produit ou consomme de la «littérature», et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d’un écrivain y fût prononcé”²⁶.

Éclairage

Albert Thibaudet (1874–1936), critique littéraire et philosophe formé à l’école de Bergson, enseigna la littérature française à l’université de Genève de 1925 à sa mort. Ses articles, groupés après sa mort dans *Réflexions sur le roman* (1938), *sur la littérature* (1938 et 1941) et *sur la critique* (1939), ainsi que ses nombreux essais ont exercé une grande influence sur la critique de l’entre-deux-guerres, entre autres, par son effort d’opérer une synthèse entre le tempérament particulier de l’écrivain et le contexte social (historique), voire géographique de l’œuvre, assignant à la critique la fonction de saisir la littérature “à l’état [...] d’être organique et vivant”.

L’idée a eu un large écho: Albert Thibaudet, par exemple, s’est ingénié à estomper les distinctions entre “personnes” dans le champ de la littérature: “J’entends par critique pure la critique qui porte non sur des êtres, non sur des œuvres, mais sur des essences, et qui ne voit dans la vision des êtres et des œuvres qu’un prétexte à la méditation des essences. Ces essences, j’en aperçois trois. Toutes

²⁶ Gérard Genette, “Structuralisme et critique littéraire”, *Figures I*, Le Seuil, “Tel Quel”, 1966, pp. 164-165.

trois ont occupé, ont inquiété Hugo, Mallarmé, Valéry, leur ont paru le jeu transcendant de la pensée littéraire: le génie, le genre, le Livre”²⁷.

Proposant un domaine d'investigation nouveau, Valéry circonscrit, par une définition à peu près satisfaisante²⁸, l'objet d'une nouvelle science. L'obsession de la scientificité qui fera carrière dans les études littéraires quelque deux décennies plus tard hantait déjà Valéry, quand il remarquait que la rigueur scientifique manifestée dans l'interprétation philologique des textes peut être rencontrée rarement dans l'analyse des phénomènes “positifs” de la production et de la consommation des œuvres de l'esprit. C'est pourquoi une histoire approfondie de la littérature pourrait se fonder selon Valéry sans que le nom d'un seul auteur soit invoqué: nous pouvons étudier la forme poétique du *Livre de Job* ou du *Cantique des Cantiques*, sans pour autant nous rapporter à la biographie de leurs auteurs, qui nous sont totalement inconnus. Le terme de *poétique* se rapporte, même étymologiquement, à tout ce qui a affaire à la création ou à la composition d'ouvrages ayant comme substance et en même temps comme moyen le langage, et non plus dans le sens restrictif de choix de règles ou de préceptes esthétiques ayant trait à la poésie.

La délimitation de cette nouvelle zone de recherche, la *poétique*, se précise comme une critique de l'histoire de la

²⁷ A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, 1930, pp. 120 sq.

²⁸ C'est l'opinion exprimée par Irina Mavrodin, qui observait aussi la composante polémique sous-jacente aux opinions de Valéry: dans la mesure où la poétique se délimitait de l'histoire de la littérature, véhiculant un amas de détails accessoires, inopérants dès qu'on se pose le problème de la saisie de l'essence de l'œuvre. Cf. Irina Mavrodin, *Poetică și poezie*, Univers, București, 1982, pp. 61-74. Cette composante polémique dans le débat autour de la poétique allait d'ailleurs se prolonger, en s'intensifiant, jusque dans les années '70, sans pour autant disparaître totalement dans le présent immédiat, signe, entre autres, de sa vitalité en dépit du “changement de paradigme” auquel nous sommes en train d'assister depuis déjà plus d'une décennie...

littérature telle qu'elle était conçue par tradition, dénoncée comme non spécifique, comme support d'une grande quantité de faits accessoires, de détails qui n'entretiennent avec les problèmes essentiels de l'art que des relations arbitraires et sans conséquences car, quoique intéressants en eux-mêmes, ils ne nous aident pas pour autant à nous faire une idée plus correcte et plus profitable de sa structure. Par là, Valéry développe un argument de poids contre l'ancienne conception sur l'histoire de la littérature, à savoir celui de la non-pertinence de la connaissance de la biographie de l'écrivain, argument qui n'est pas sans rappeler les idées de Marcel Proust, exposées dans *Contre Sainte-Beuve*²⁹. Que nous connaissions peu de choses – ou rien du tout – sur la vie d'Homère et de Shakespeare, ne nous empêche pas de goûter dans toute leur beauté l'*Odyssée* ou *Le Roi Lear*. Irina Mavrodin notait aussi que, de l'ancien concept d'histoire de la littérature, il ne reste plus que l'idée de diachronie³⁰, le terme de *littérature* étant à son tour mis en question, comme concept flou, requérant une remise en discussion. Il devient évident que, dans la vision de Valéry, la poétique aspire au statut de *théorie de la littérature*, dont la tâche consisterait dans l'étude des techniques propres à la littérature: "la littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage". L'affirmation de l'existence de ce lien se

²⁹ Refusé par tous les éditeurs en 1909, paru seulement en 1954, l'essai de Marcel Proust posait la relation homme-auteur-œuvre en des termes radicalement nouveaux, ce qui lui a valu un éclatant succès auprès de la Nouvelle critique, qui lui a consacré de nombreuses analyses. Attaquant la méthode de Sainte-Beuve qui consistait à expliquer l'œuvre par la vie de son auteur, Proust s'insurge contre toute réduction de l'œuvre à la biographie: "Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices".

³⁰ La dichotomie *synchronie/diachronie* a été introduite par F. de Saussure pour désigner deux modes d'approche distincts des phénomènes linguistiques. L'opposition entre synchronie et diachronie, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, articule deux dimensions temporelles de recherche.

soutient justement par le fait même que l'œuvre littéraire est une "œuvre d'art verbale".

IV. Critique – histoire littéraire – poétique

L'insertion du nouveau champ d'investigation assumé par la poétique dans les sciences de l'homme a provoqué de nombreux débats, dans la mesure où celle-ci entamait, pour ainsi dire, de par sa démarche interdisciplinaire, les domaines traditionnellement assignés à la linguistique d'un côté, et à l'histoire littéraire, de l'autre. La position de Valéry, réaction à un certain état de choses à l'intérieur des humanités, quoique singulière à l'époque, doit être interprétée et analysée dans le contexte élargi de l'évolution, à la même époque, des disciplines s'occupant de la littérature, sans pour autant occulter les "querelles", signe d'un changement dans les rapports qu'elles entretenaient entre elles et avec les sciences du langage, signe aussi d'une "lutte" qui allait bientôt éclater entre l'institution critique et celle universitaire. Dans un article publié en 1963³¹, Roland Barthes (1915-1980) parlait de la coexistence, en France, de deux démarches critiques, notamment la critique universitaire, positiviste, héritant de Lanson, et une critique d'interprétation, attachée à telle ou telle idéologie (marxisme, psychanalyse, phénoménologie): l'examen des rapports entre les deux montre que si la critique universitaire était disposée à admettre la critique d'interprétation, en revanche elle se refusait à admettre l'éventualité d'une démarche située "dans un domaine purement intérieur à l'œuvre; bref, ce qui est récusé, c'est

³¹ R. Barthes, "Les deux critiques", *Essais critiques*, Le Seuil, "Tel Quel", 1964, p. 246 sq.

l'analyse immanente : tout est acceptable, pourvu que l'œuvre puisse être mise en rapport avec *autre chose* qu'elle-même, c'est-à-dire autre chose que la littérature [...]; ce qui ne le sera pas, c'est un travail qui s'installe *dans* l'œuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir entièrement décrite de l'intérieur, dans ses fonctions, ou, comme on dit aujourd'hui, dans sa structure..."³².

Éclairage

Gustave Lanson, universitaire et critique français, (Orléans, 1857 - Paris, 1934). Dans son *Histoire de la littérature française* (1894), ses études sur Bossuet, Boileau, Corneille, Voltaire, ..., son *Manuel bibliographique de la littérature française*, dont il dirigea la publication (1909-1912), il tenta d'appliquer la méthode historique à l'histoire littéraire, afin de lui donner une base rigoureuse. La critique lansonienne, historique et extérieure, est considérée par les écoles adverses comme responsable d'une certaine sclérose dans les études littéraires³³.

La critique littéraire se distingue formellement des autres espèces de critique par le fait qu'elle utilise le même matériau (l'écriture) que les œuvres dont elle s'occupe. La critique d'art ou la critique musicale ne s'expriment évidemment pas en sons ou en couleurs, mais la critique littéraire parle la langue de son objet, elle est *métalangage*: "la critique est discours sur un discours; c'est un langage *second*, ou *méta-langage* (comme diraient les logiciens), qui s'exerce sur un langage premier (ou *langage-objet*)"³⁴.

³² Ibid., pp. 250-251.

³³ *Le Petit Robert 2*, sous la direction de Paul Robert, rédaction dirigée par Alain Rey, Montréal, Canada, 1990.

³⁴ Roland Barthes, "Qu'est-ce que la critique?", *Essais critiques*, Le Seuil, "Tel Quel", 1964, p. 255.

Revenons pour un instant aux positions défendues par Valéry et commentées par Gérard Genette comme il suit: "en présentant son programme d'enseignement de la poétique, Valéry déclarait avec une insolence salubre, et somme toute justifiée, que l'objet de cet enseignement, «loin de se substituer ou de s'opposer à celui de l'histoire littéraire, serait de donner à celle-ci à la fois une introduction, un sens et un but». Les relations entre poétique et critique pourraient être du même ordre, à ceci près – qui est capital – que la poétique valéryenne n'attendait à peu près rien en retour de l'histoire littéraire, qualifiée de «vaste fumisterie», tandis que la théorie littéraire a beaucoup à recevoir des travaux particuliers de la critique. Si l'histoire littéraire n'est en fait nullement une «fumisterie», elle est cependant de manière évidente, comme les techniques philologiques de déchiffrement et d'établissement du texte (et au fond beaucoup d'avantage) une discipline *annexe* dans l'étude de la littérature, dont elle n'explore (biographie, recherche des sources et des influences, genèse et «fortune» des œuvres, etc.) que les *à côté*. La critique, elle, est et restera une approche fondamentale, et l'on peut présager que l'avenir des études littéraires est essentiellement dans l'échange et le va-et-vient nécessaire entre critique et poétique – dans la conscience et l'exercice de leur *complémentarité*" ³⁵. En d'autres termes, la critique se voit obligée de faire appel à une discipline assumant des techniques d'analyse transcendant la singularité de telle ou telle œuvre, qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires. Car la critique ne s'intéresse pas – en tout cas, pas d'une façon explicite – aux structures abstraites ou aux lois générales, mais aux textes concrets et singuliers, et ceci en vue de les juger selon une norme, de déterminer leur sens, de tenter de faire partager un plaisir: le critique "décide" d'un sens d'un texte particulier dans l'instant de

³⁵ Gérard Genette, "Critique et poétique", *Figures III*, Le Seuil, "Poétique", 1973, p. 11.

son *interprétation*, tandis que le poéticien, tout au long de sa *description* visant l'objectivité et la généralité, s'ingénie à déceler, à extraire et à définir les catégories implicites auxquelles le critique se réfère et s'efforce de les définir aussi rigoureusement que possible pour enrichir l'inventaire de ses instruments d'analyse. Son chef de file en France, Gérard Genette, entendait la poétique non seulement comme une "théorie générale des formes littéraires"³⁶, complétant l'activité de la critique, mais aussi comme une perspective permettant la valorisation de la tradition aristotélicienne et une "exploration des divers possibles du discours" littéraire, toujours ouverte et par principe inachevée.

Dès après l'apaisement des polémiques autour de la poétique, - qui visaient en fin de compte à légitimer une *autre* hiérarchie à l'intérieur des disciplines s'occupant de la littérature -, les rapports entre la théorie et l'exégèse se sont posés dans un nouveau cadre, où la notion de *genre* semblait en mesure d'assumer un rôle de marque: formé d'un corpus d'œuvres particulières, inscrites dans l'histoire et la culture d'un pays, le genre, - pour être identifié et rendu accessible à l'analyse, - suppose un modèle théorique. De par cette double identité, le genre se constitue en unité de base d'une histoire de la littérature, conçue sur de nouvelles bases, et c'est dans cette direction que les travaux de Tzvetan Todorov sur les genres du discours ou encore sur la littérature fantastique s'insèrent dans la modernité en prévenant de la sorte les périls du "mirage linguistique", ainsi que les excès d'une abstraction ne menant nulle part, sinon à une vaine stérilité.

Gérard Genette observait³⁷ à son tour que l'activité critique exerce deux fonctions "visibles", la fonction "critique" au sens propre du terme, qui consiste à juger et apprécier les œuvres

³⁶ Ibid. , p. 10.

³⁷ G. Genette, "Structuralisme et critique littéraire", *Figures I*, Le Seuil, "Tel Quel", 1966, p. 145.

récentes pour éclairer les choix du public (fonction liée à l'institution journalistique) et une fonction "scientifique" (essentiellement liée à l'institution universitaire), qui consiste en une étude positive des conditions d'existence des œuvres littéraires (matérialité du texte, sources, genèse psychologique ou historique)³⁸. Genette se pose ainsi le problème d'une critique actuelle, "c'est-à-dire d'une critique qui répondrait aussi exactement que possible aux besoins et aux ressources de notre entente et de notre usage de la littérature"³⁹, car le XX-e siècle assiste à l'effacement des barrières séparant critique et littérature, dans la mesure où la littérature (à commencer par le Nouveau Roman) tend à englober une composante critique (il s'agit d'œuvres à l'intérieur desquelles on trouve une interrogation explicite visant leur propre organisation et construction en tant qu'œuvres littéraires).

Tzvetan Todorov voyait lui aussi dans la poétique une démarche dont l'ambition est de transgresser le niveau de la description de l'œuvre isolée – la désignation de son sens –, pour établir les lois générales qui engendrent le texte particulier: "D'abord la poétique: ce qu'elle étudie n'est pas la poésie ou la littérature mais la «poéticité» et la «littérarité». L'œuvre particulière n'est pour elle qu'un but ultime; si elle s'arrête sur telle œuvre plutôt que sur telle autre, c'est parce que celle-là laisse apparaître plus nettement les propriétés du discours littéraire. La poétique aura à étudier non les formes littéraires déjà existantes mais, en partant d'elles, un ensemble de formes virtuelles: ce que la littérature *peut* être plus que ce qu'elle *est*. La poétique est à la fois moins et plus exigeante que la critique: elle ne prétend pas nommer

³⁸ Il reste à mentionner aussi une troisième fonction qui est proprement littéraire.

³⁹ G. Genette, "Raisons de la critique pure" (1966), *Figures II*, Le Seuil, "Tel Quel", 1969, p. 7.

le sens d'une œuvre; mais elle se veut elle-même beaucoup plus rigoureuse que la méditation critique"⁴⁰.

En somme, le consensus des poéticiens est général: la poétique vise à la connaissance des lois générales qui déterminent la naissance de l'œuvre; c'est une approche de la littérature en même temps "abstraite" et "interne", ayant comme centre d'intérêt la propriété abstraite qui constitue la singularité du fait littéraire, la *littérarité*, et dont le but déclaré est d'élaborer une théorie de la structure et du fonctionnement du discours littéraire.

Éclairage

Histoire de la littérature. Définition

Pour dissiper quelques confusions fréquentes, nous définirons d'abord de manière négative le champ de l'histoire de la littérature: 1. L'objet de l'histoire littéraire n'est pas la genèse des œuvres. Tynianov écrit dès 1927: "Le point de vue adopté détermine le type d'étude. On en distingue deux principaux: l'étude de la *genèse* des phénomènes littéraires, et l'étude de la *variabilité* littéraire, c'est-à-dire de l'évolution de la série". Nous poserons en une première approche que l'objet spécifique de l'histoire littéraire est cette *variabilité* de la littérature, et non la *genèse* des œuvres que d'aucuns continuent de considérer comme l'objet de l'histoire littéraire et qui, selon nous, relève en fait de la psychologie ou de la sociologie de la création. 2. Il faut distinguer clairement l'histoire de la *littérature* de l'histoire *sociale*. Substituer celle-ci à celle-là, c'est affirmer que l'on peut expliquer la variabilité littéraire par les changements de la société: la réponse est donnée avant même que l'on ait pu formuler la question.

Ce qui ne veut pas dire que les deux séries sont indépendantes: distinguer ne signifie pas isoler; il s'agit plutôt d'établir un ordre hiérarchique dans l'objet de l'étude, ordre qui se répercute nécessairement sur la forme de l'étude elle-même.

⁴⁰ T. Todorov, "Poétique et critique" (1966), *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p.46.

3. L'histoire littéraire ne coïncide pas non plus avec l'étude immanente – qu'on appelle *lecture* ou *description* – qui cherche à reconstituer le système d'un texte. Ce dernier type d'étude – qui peut embrasser le système de toute une période littéraire – aborde son objet "en synchronie" pourrait-on dire. L'histoire doit s'attacher au *passage* d'un système à l'autre, c'est-à-dire à la diachronie. Il ne peut donc s'agir d'étudier des œuvres particulières qui sont des instances uniques. Elles ne sont affectées par le temps qu'en ce qu'elles subissent, selon les époques, des interprétations différentes. Ce dernier problème relève plutôt de l'histoire des idéologies. On dira, au contraire, que l'histoire littéraire doit étudier le *discours* littéraire et *non les œuvres*, en quoi elle se définit comme partie de la *poétique*.

Objet

La première question qui se pose à l'historien peut donc être ainsi formulée: qu'est-ce qui change exactement à l'intérieur du discours littéraire? ⁴¹

Lectures complémentaires

Barthes, Roland, "Qu'est-ce que la critique?", *Essais critiques*, Le Seuil, "Tel Quel", 1964

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, coll. "Points Essais", 1972

Genette, Gérard, *Figuri*, selecție, traducere, prefață Angela Ion, Irina Mavrodin, Univers, București, 1978

Genette, Gérard, "Structuralisme et critique littéraire", *Figures I*, Le Seuil, "Tel Quel", 1966

Genette, Gérard, "Raisons de la critique pure", *Figures II*, Le Seuil, "Tel Quel", 1967

Genette, Gérard, "Critique et poétique", *Figures III*, Le Seuil, "Poétique", 1973

Mavrodin, Irina, *Poietică și poetică*, Univers, București, 1982

Nasta, Mihail, et Alexandrescu, Sorin, *Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie*, Ed. Univers, București, 1972

⁴¹ O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, coll. "Points Essais", 1972, pp. 188-190.

Un point d'histoire

- vingt-cinq siècles de poétique – la linguistique au tournant du siècle
- Ferdinand de Saussure – le Formalisme russe et Vladimir Propp

I. Quatre types de poétiques

Malgré le fait que les fondements théoriques de la poétique datent de l'époque moderne, comme nous l'avons déjà vu, la tradition poétique occidentale se reconnaît des racines dans l'Antiquité grecque. On va esquisser dans ce qui suit l'histoire de la poétique dans la tradition occidentale, selon une classification qui distingue quatre types de théories correspondant à autant de grandes phases dans l'histoire de la poétique: il s'agit de la typologie des théories poétiques proposée par M. H. Abrams¹, reprise par les auteurs du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*². Cette typologie met en évidence la prise en compte préférentielle par telle ou telle théorie des éléments fondamentaux du procès littéraire, notamment l'auteur, le lecteur, l'œuvre et l'univers représenté. Les *poétiques mimétiques* (du IV^e siècle av. J.-C. au XVI^e siècle après) s'intéressent aux rapports que l'œuvre entretient avec l'univers qu'elle représente. Viennent ensuite les *poétiques*

¹ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1953.

² Op. cit.

pragmatiques ou *réceptives* (XVII-e – XVIII-e siècles), qui examinent l'effet que l'œuvre produit sur le *lecteur*. Du XVIII-e au XIX-e siècles, l'essor du romantisme donnera naissance aux *poétiques expressives*, qui situent au premier plan l'*auteur* et l'originalité de son génie. Enfin, avec l'avènement du symbolisme, on assiste à la constitution des *poétiques objectives* ou formelles, dont l'objet de connaissance est l'œuvre en tant que telle, c'est-à-dire sa description, ou encore la littérature dans sa généralité (XX-e siècle). Il faut aussi remarquer que nous avons là une typologie schématique, qui tient compte surtout du trait novateur dans chaque théorie: de par sa très grande généralité, elle ne saurait rendre la complexité de l'évolution de la poétique, à travers presque deux mille cinq cents ans. La *Poétique* d'Aristote, par exemple, appartient par certaines de ces caractéristiques aux poétiques mimétiques et par d'autres aux poétiques objectives.

1. Les poétiques mimétiques

Montrant que l'art du poète peut être théorisé, Aristote réagissait dans sa *Poétique*³ contre celui qui fut son maître, Platon (427-347 av. J.-C.) sur au moins deux questions essentielles, notamment l'inspiration et la *mimésis*⁴. Dans *Ion*, Socrate explique

³ Aristote, *La Poétique*, texte établi, traduit et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Le Seuil, "Poétique", 1980. Voir aussi *Arte poetice. Antichitatea*, Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Univers, București, 1970.

⁴ Le terme de *mimésis* vient du verbe grec *mimeisthai*, "imiter", mais certains traducteurs modernes ont cependant préféré, pour des raisons tenant à la rigueur terminologique, de le rendre par "représentation", quoique la traduction latine, *imitatio*, ainsi que son utilisation pendant vingt siècles, représenteraient autant d'arguments en sa faveur. C'est sans doute la raison pour laquelle on penche de nos jours plutôt vers la juxtaposition des deux variantes: *mimésis* signifierait "représentation" et/ou "imitation".

à son interlocuteur qui est rhapsode⁵ pourquoi il est capable de bien parler d'Homère, tandis qu'il se montre si maladroit quand il s'agit de parler d'Hésiode: s'il existait une technique, une science en mesure de le lui apprendre, il serait en mesure de bien parler de tous les poètes, non seulement d'Homère. Son don de bien parler d'Homère ne tient donc pas d'une *technique*, mais il vient des dieux. Les poètes composent leurs œuvres dans un état d'enthousiasme, de délire divin et non pas en exerçant un art quelconque ou en mettant à profit de connaissances acquises: ils sont les porte-parole du dieu, qui les tient comme un aimant retient un anneau de métal. A leur tour, ils aimantent les rhapsodes qui récitent leurs ouvrages et transmettent leurs émotions aux spectateurs. Les poètes sont de simples interprètes des dieux, et les rhapsodes, des interprètes des interprètes.

Dans le livre III (386 a - 398 b) et le livre X (595 a - 608 b) de *La République*⁶, Platon montre que le poète (et le peintre aussi), est de trois degrés éloigné du réel, car les réalités sensibles sont de simples apparences reflétant les Idées (les essences des choses) qui, elles, existent véritablement: la représentation artistique n'est qu'une dangereuse illusion, "un simulacre des simulacres". Ces trois degrés de réalité engendrent trois modalités de fabrication des choses: le dieu forme les Idées et les transmet aux mortels; l'artisan fabrique les objets qui s'y conforment; enfin le poète, comme le peintre, les reproduit, sans avoir aucune idée quant à leur usage et leur fabrication.

Le poète peint ses héros et même les dieux succombant à des passions violentes et s'adresse par là même à ce qui est plus bas dans l'âme du spectateur, à sa sensibilité, et non à sa raison. Les héros de

⁵ artiste qui récitait et jouait les épopées en s'accompagnant d'une lyre.

⁶ Platon, *Opere*, vol. V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, Ed. șt. și enciclopedică, București, 1986.

Homère craignent la mort et pleurnichent comme des femmes, Achille apparaît comme un être coléreux, rapace, arrogant, les dieux se conduisent comme des bouffons. Le spectateur prend plaisir à contempler des comportements qu'il condamne dans la vie de tous les jours. Or le péril est là: dès qu'il se trouvera dans une situation comparable, il finira par se conduire de la même façon à la suite de la contagion provoquée par la mimésis. Le dramatique, – domaine par excellence de l'imitation –, auquel est restreinte en fait la mimésis, (la *diégésis* étant réservée au récit, à la narration, pure ou mêlée de dialogues, donc à l'histoire racontée) n'est que plus dangereux, car il imite directement les actions humaines: l'acteur se fait semblable à un autre, se dédouble et s'habitue à ressentir des émotions simulées et viles qu'il transmet au spectateur, lui aussi prêt à se dédoubler. Le mensonge s'insinue ainsi dans l'ordre de la cité et la mine de l'intérieur: en vertu de la mimésis, le citoyen "interprète" plusieurs rôles, alors que dans la cité on ne lui en assigne qu'un. Corrupteur des jeunes et pas moins des sages, le poète mimétique est exclu du modèle de cité mis au point dans *La République*: on n'y accepte que les hymnes aux dieux et les chants de louange exaltant les vertus des hommes de bien, accompagnés par une musique harmonieuse.

Philosophe grec, fondateur de la physique, de la logique et de la métaphysique, Aristote (384-322 av. J.-C.) compose vers 335 av. J.-C. un court traité en 26 chapitres – *La Poétique* – unanimement considéré comme un texte référence de la théorie littéraire en Europe. *La Poétique* représente la première tentative systématique d'élaborer une théorie de la littérature et c'est par rapport à celle-ci que se situent la plupart des poétiques à travers les siècles. L'ouvrage représente seulement une partie du texte originel, car le traité comprenait selon toutes les apparences deux livres: puisque le premier s'occupe de la branche "noble" de la poésie, la tragédie et l'épopée, il semble logique de supposer que le second aurait dû

s'occuper des productions satiriques et comiques. L'art est pour Aristote, tout comme il l'était pour Platon, dans son essence mimésis: mais si mimésis voulait dire, dans le cas de Platon, mensonge et représentation mécanique de la réalité extérieure, pour Aristote il désigne la représentation non pas d'événements ayant eu lieu, mais d'événements qui pourraient avoir lieu dans les limites du vraisemblable et du nécessaire. Loin d'être dangereuses, car s'adressant à la sensibilité, comme chez Platon, les passions des héros contribuent à pacifier l'âme et à la purifier.

Les chapitres 1-5 posent les critères qui délimitent les deux genres sur lesquels se concentre l'analyse d'Aristote, à savoir la tragédie et l'épopée. Les arts qui font l'objet de la poétique ont tous en commun la mimésis, l'essence même de la poésie, et sont différenciés par les *moyens* utilisés (langage, mélodie ou rythme), par les *objets* imités (les personnages sont ou meilleurs que nous ou pires ou ils nous ressemblent), par les *modalités* de réalisation de la mimésis (le narrateur présente les actions des personnages, ou bien les personnages font la représentation eux-mêmes, ce qui différencie en fait le récit du drame). Les origines de l'art poétique tiennent au penchant naturel de l'homme pour l'imitation et à son plaisir inné face à la représentation. Il faut aussi remarquer que le traité d'Aristote ne fait aucune place à la poésie, car en fait il est difficile de lui appliquer le critère de la mimésis: elle ne représente pas une action, il n'y a pas de récit, pas de dialogue, pas de personnages, rien que les émotions d'un sujet singulier.

Les chapitres 6-22 sont presque entièrement consacrés à la tragédie, définie comme la représentation d'une action noble, mise en œuvre par les personnages eux-mêmes, dans un langage rythmé (en vers), qui suscite la terreur réalisant par là une *catharsis*, purification. Ses éléments constitutifs sont au nombre de six: l'histoire (1450 a 38), définie comme l'agencement des actions; les caractères (chap. 15, 1450 b 1), secondaires par rapport à l'histoire;

la pensée (chap. 19) relevant de la rhétorique, – c'est-à-dire les démonstrations impersonnelles, les vérités générales; l'expression (chap. 20-22), transposition de la pensée à l'aide des mots, prise en compte de nos jours par la notion de style; le chant; enfin, le spectacle qui ne concerne pas la poétique.

Aristote consacre à l'histoire pas moins de onze chapitres (7-14 et 16-18), car elle constitue pour lui l'objet de la poétique, puisqu'elle *représente* une action. L'histoire est un tout organisé, dont l'unité est à trouver dans l'action représentée: un renversement du bonheur au malheur, survenant à un personnage noble un peu meilleur que le spectateur, à cause d'une faute qu'il a commise. L'histoire doit comporter un coup de théâtre (*peripeteia*, péripétie) et une reconnaissance (comme dans l'histoire d'Œdipe: un messager vient lui apporter des nouvelles de sa mère, mais lui révèle ainsi sa véritable identité et le plonge dans le désespoir. Il y a là coup de théâtre et reconnaissance). Les événements doivent s'enchaîner strictement les uns aux autres et créer en même temps la surprise, d'où les fortes émotions de terreur et de pitié suscitées chez le spectateur. Cet enchaînement se fait selon deux principes, le *vraisemblable* et le *nécessaire* (chap. X), une chose soit découle d'une autre, soit lui suit.

Les chapitres 23 et 24 traitent de l'épopée, qui se remarque par son caractère narratif, par la longueur et par la possibilité de représenter simultanément plusieurs circonstances de l'action. Le chapitre 25 s'occupe du problème de la vérité de la représentation et le chapitre 26 conclut à la supériorité de la tragédie en raison de sa vivacité (l'histoire se fait sur scène), de sa brièveté, de son unité et de son effet sur le spectateur.

Après ce double fondement contradictoire, la poétique, dont les cadres ainsi posés ne sont plus contestés jusqu'au XVIII^e siècle s'estompé pendant une longue période. *La Poétique* d'Aristote est plutôt occultée au Moyen Âge, où l'on se préoccupe à dresser

l'inventaire des règles de l'art poétique. Les nombreux traités qui codifient les règles de l'art poétique s'inspirent au Moyen Âge surtout d'Horace. Le traité d'Aristote n'est traduit et récepté par les érudits qu'à commencer par la Renaissance, ce qui n'allait d'ailleurs pas toujours lui rendre service car son sens sera plus d'une fois déformé dans des formules caricaturales (par exemple, les trois règles d'unité dont Aristote n'avait théorisé que celle de l'action).

Éclairage

L'influence d'Aristote n'est pas immédiate. Son traité n'est pas mentionné dans les principaux écrits des siècles suivants: le traité anonyme *Du sublime*, l'*Art poétique* d'Horace, etc. Le Moyen Âge suit davantage Horace qu'Aristote; d'innombrables écrits codifient alors les règles de l'art poétique. À partir de la Renaissance, la référence à Aristote devient obligatoire. Le centre du renouveau est l'Italie: Scaliger, Castelvetro. Au cours des époques suivantes, ce centre se déplace en Allemagne (avec Lessing et Herder), surtout à partir du Romantisme (les frères Schlegel, Novalis, Hölderlin), et en Angleterre (Coleridge). Avec ce qu'on appelle parfois le Symbolisme et dont les principes sont d'abord formulés par Edgar Poe, on passe en France: Mallarmé, Valéry. La réflexion théorique sur la littérature ne retrouvera jamais cette autonomie qu'elle avait chez Aristote. Dès l'Antiquité latine, la description du fait poétique est englobée par la rhétorique, et l'on ne se soucie plus de la spécificité du discours littéraire. Les poètes eux-mêmes ont plutôt tendance à ériger en norme leur pratique qu'à chercher une description cohérente des faits. À partir du XVIII^e siècle la poétique devient une subdivision de l'esthétique philosophique (en Allemagne tout particulièrement): et disparaît tout intérêt pour le fonctionnement concret du texte⁷.

Le premier des *Arts poétiques* est dû à Horace (65-8 av. J.-C.) qui, tout en reformulant les principes d'Aristote, consacre le style prescriptif. L'ouvrage s'éloigne ainsi de la théorie, proposant une suite de préceptes (toucher le cœur du lecteur, séduire son esprit

⁷ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, op. cit., 1972, pp. 108-109.

par la beauté de la forme, joindre l'utile à l'agréable, accorder les paroles des personnages à leur âge, etc.) qui se trouvent à la base d'un genre qui fera carrière jusqu'à nos jours. L'histoire des *Arts poétiques* qui commence avec Horace peut aussi être interprétée comme une tentative soutenue visant à "réhabiliter" le poète, en le faisant passer du statut d'imitateur à celui de créateur (c'est la signification de la métaphore du forgeron, qui fait du poète un artisan, et non plus un simple transcritteur de la dictée divine).

2. Les poétiques réceptives

Jusqu'à la Renaissance, la poétique au sens moderne du terme est éclipsée au profit d'un autre type d'analyse du discours, centrée sur l'efficacité de la parole, à savoir l'art de parler pour persuader, ou la *rhétorique*, dont le domaine déborde d'ailleurs la littérature. La rhétorique était avant tout une technique permettant de construire un discours en mesure de convaincre un interlocuteur de la justesse d'une cause: cela supposait la connaissance des propriétés du discours, de son mode d'emploi. Les principes de base de la rhétorique ont été posés par Platon (l'importance de l'art du discours dans le fonctionnement de la cité) et par Aristote (*La Rhétorique*, écrite vers 329 av. J.-C.). Dans la terminologie latine, l'élaboration de tout discours doit passer par cinq étapes: *inventio* (le contenu du discours: sujets, lieux, idées, techniques de persuasion, arguments); *dispositio* (l'ordre interne des parties du discours: exorde, narration, discussion, péroraison); *elocutio* (choix des mots, organisation syntaxique et figures); *memoria* (les diverses méthodes utilisables afin de mémoriser un discours); enfin *pronuntiatio* (la prononciation concrète du discours en public, requérant de la part de l'orateur une bonne diction et une certaine gestualité). On l'aura déjà observé, les trois premières étapes sont apparentées au type de

recherche formelle pratiqué par la poétique, car elles visent l'organisation du discours selon plusieurs niveaux d'analyse.

Éclairage

Pendant les vingt siècles suivants, la rhétorique subit plusieurs modifications essentielles. D'abord, elle perd sa visée pragmatique immédiate et n'enseigne plus comment persuader, mais comment faire un "beau" discours. Aussi se désintéresse-t-elle de plus en plus des genres délibératif, judiciaire, etc., pour faire de la littérature son objet de prédilection. Ensuite, elle rétrécit de plus en plus son champ : disparaissent d'abord *pronuntiatio* et *memoria*, puis *inventio* et finalement *dispositio* ; autrement dit, la rhétorique se trouve réduite à la seule *elocutio* ou art du style. Les dernières Rhétoriques (au XVIII^e et au XX^e siècles) ne présentent souvent (mais non toujours) qu'une simple énumération des figures. Le début du XIX^e siècle voit les dernières grandes Rhétoriques (celle de Fontanier en est un des meilleurs exemples). On peut donner plusieurs raisons à cette disparition : l'avènement de l'esprit romantique, avec sa conception de la poésie comme activité irrationnelle et inconnaissable d'un génie solitaire, proclamant l'inutilité de toute règle ; la prédominance de l'esprit historiciste dans les études contemporaines du langage (découverte de l'indo-européen), la rhétorique étant avant tout synchronique ; la tendance classificatoire des rhéteurs, qui s'attachent davantage à étiqueter qu'à analyser et découvrir les catégories linguistiques sous-jacentes... Quoi qu'il en soit, la rhétorique a disparu de l'enseignement comme discipline obligatoire, et ses catégories et subdivisions commencent à être oubliées. À notre époque, un certain renouveau d'intérêt se laisse observer, concernant la définition des figures. Mais ce renouveau s'origine dans la linguistique contemporaine plus que dans la rhétorique d'antan ; aujourd'hui, ce sont la stylistique, l'analyse du discours, la linguistique elle-même qui reprennent, dans une perspective différente, les problèmes qui constituaient l'objet de la rhétorique⁸.

⁸ Ibid., pp. 100-101.

La rhétorique antique n'envisageaient que trois types d'éloquence: le *judiciaire* (utilisé dans les tribunaux: on accuse et on se défend); le *délibératif* (pratiqué dans les assemblées politiques: on conseille, on persuade et on dissuade); l'*épidictique*, ou démonstratif (utilisé lors des fêtes solennelles: on fait un éloge ou on blâme). Des siècles durant, la rhétorique occupe une place de premier rang dans l'éducation: ses rapports avec la littérature n'en sont que plus étroits, car celle-là met à sa disposition une riche source d'exemples; d'autre part, la rhétorique élargit son domaine, se proposant d'enseigner l'art de bien écrire. Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que la rhétorique commence à s'estomper comme élément de base de la culture lettrée: de plus en plus préoccupée par les problèmes du style (l'*elocutio*), elle finit par se muer en inventaire de figures⁹.

Nicolas Boileau-Despréaux traduit en 1674 le traité *Du Sublime*, dont l'idée fondamentale était que le sublime ne saurait être saisi autrement que par son effet sur le lecteur ou le spectateur. La même année paraissait son *Art poétique* qui lui valut le titre de "législateur du Parnasse": son dessein consistait à stigmatiser sans merci les poètes ayant manqué à leur vocation, leur enseigner à se faire critiques d'eux-mêmes afin d'éviter ainsi divers excès par une discipline rigoureuse visant à la perfection formelle. Boileau recommande donc que l'œuvre soit centrée sur le lecteur ou sur le spectateur, mettant l'accent plus que ces prédécesseurs sur l'effet qu'elle doit produire ("Le secret est d'abord de plaire et de toucher", III, 25): les mots clé de son *Art poétique* sont "plaisir", "plaire", "toucher", "agrément". Or ce qui plaît le plus c'est le sublime ("C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache", III, 188), l'instant où l'émotion jaillit dans l'homme. Boileau s'est ingénié à intégrer cet élément ineffable qu'est le sublime à une esthétique de la représentation ou *mimésis*. La notion de *sublime* fera carrière

⁹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, 1968; *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, Univers, București, 1977.

surtout au moment de l'éclosion du romantisme: Victor Hugo conçoit le drame romantique comme un mélange de grotesque et de sublime.

Éclairage

L'enseignement littéraire, au Moyen Âge et à l'époque classique, reposait sur la *rhétorique* qui, transmettant une norme d'imitation, posait en principe que l'écriture littéraire s'apprend en fonction de cadres prédéterminés. Pour elle, toute œuvre s'inscrivait dans un *genre* voué à traiter certains thèmes. Les principaux genres étaient les suivants, subdivisés à leur tour en catégories: - le *genre lyrique*, destiné à la manifestation de sentiments personnels; - le *genre épique*, celui des récits d'aventures héroïques ou merveilleuses; - le *genre dramatique*, représentation d'actions au théâtre; - le *genre didactique*, ou d'enseignement; - le *genre pastoral* ou *bucolique*, chantant les beautés de la campagne. Chaque genre possédait des règles propres, déterminant la construction de l'œuvre, le choix du vocabulaire, éventuellement un type de versification. Le choix des mots relevait de la distinction antique et classique des *tons* (appelés aussi *styles*): *ton simple* ou *bas* pour ce qui se rapportait à la vie quotidienne; *ton moyen*, ou *tempéré*, ou *médiocre* pour ce qui relevait de l'entretien de bonne compagnie; *ton noble* ou *sublime* pour les situations exceptionnelles apparaissant dans la tragédie, l'épopée, le discours d'apparat. Les traités de rhétorique présentaient encore des inventaires de *figures*, c'est-à-dire de constructions et d'expressions "vives et imagées" destinées à renforcer, à bien illustrer ou à décorer la représentation des objets. Elles avaient donc la plupart du temps une fonction emphatique ou ornementale. On distinguait parmi elles: - les *figures de diction*, portant sur la prononciation, comme la synérèse et la diérèse [...]; - les *figures de construction*, comme l'ellipse, la conjonction, le pléonisme, la répétition...; - les *figures de mots* ou *tropes*, comme la métaphore, la comparaison, la métonymie, la synecdoque...; - les *figures de pensée*, comme l'antithèse, l'apostrophe, l'exclamation, l'interrogation, l'énumération, la gradation, la litote, la périphrase...¹⁰

¹⁰ Jean Milly, *Poétique des textes*, Nathan, "Fac", 1992, pp. 289-290.

3. Les poétiques expressives

Le XVIII^e siècle est unanimement considéré comme une période de transition vers les poétiques expressives qui connaîtront leur plein essor avec le romantisme. Dans l'article "Beau" de l'*Encyclopédie*¹¹, Denis Diderot (1713-1784) est un des premiers à affirmer que celui-ci résulte de la perception des rapports harmonieux entre le tout et les parties dans une œuvre: en d'autres termes, l'œuvre acquiert ainsi une spécificité (résidant dans son unité) en elle-même, son originalité n'étant plus si étroitement liée à sa réception, mais plutôt à son créateur: "J'appelle donc *beau* hors de moi tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée"¹². Diderot apparaît d'ailleurs à plus d'un titre comme un innovateur, car ses réflexions esthétiques sont doublées par sa pratique d'écrivain: *Jacques le Fataliste et son maître* (écrit vers 1773) marque l'entrée en scène, pour plus d'un siècle, du créateur au sens fort du terme.

Dans son acception moderne, le terme d'*esthétique* est lié au nom du philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) comme désignant le domaine de la philosophie qui s'intéresse à la perception du beau, au jugement de goût, et donc à la nature de l'art. Cette dernière direction de recherche connaît un grand essor en Allemagne et elle donnera naissance à une théorie générale des arts, où la poésie occupe une place à part. Dans un ouvrage

¹¹ L'*Encyclopédie* ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, élaborée de 1751 à 1772, est représentative pour la pensée philosophique du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation scientifique et philosophique en dix-sept volumes, dont les principaux rédacteurs ont été Diderot et d'Alembert, qui se propose de montrer que l'homme est capable de maîtriser l'univers, la religion, la politique et la morale par la raison.

¹² Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p. 418.

d'esthétique célèbre, malgré qu'il soit inachevé, intitulé *Laocoon* (1766), d'après le nom d'un groupe mythologique sculpté, l'écrivain allemand Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), soutient la supériorité de la poésie sur la peinture et la sculpture, arts de la perfection plastique intemporelle.

Éclairage

Il est difficile de situer ces idées de Lessing par rapport au passage des classiques aux romantiques. Dans la mesure où il cherche à consolider le principe d'imitation, il participe, en même temps que Batteux, Diderot, etc., aux dernières manifestations de l'esprit classique. Pour autant cependant qu'il déplace la problématique de l'imitation, en n'en faisant plus un rapport entre les signes (ou images) et l'univers, mais un rapport entre signifiant et signifié, donc intérieur au signe – pour autant, autrement dit, qu'il ramène l'*imitation* à la *motivation* –, Lessing annonce clairement la doctrine romantique du langage poétique; plus même, il apparaît comme son fondateur; la filiation des deux doctrines, classique et romantique, réside très précisément dans ce passage du premier concept au second. Mais comment concilier, chez Lessing ou chez ses continuateurs, de A. W. Schlegel à Jakobson, la constatation que les signes linguistiques sont arbitraires et l'affirmation que la poésie use de signes motivés? Même répétée deux fois cents fois, une idée ne devient pas nécessairement vraie... Reste que Lessing aura été le premier à intégrer avec force la théorie de l'art dans une réflexion générale sur le signe, le premier aussi à affirmer de façon explicite l'enracinement de chaque art dans son matériau, donc de la littérature dans le langage. Et peut-être que la fermeté de sa pensée aura porté à l'imitation un coup plus grave que tout autre, au moment même où il essayait de la protéger: il prouvait *a contrario* que le règne de l'imitation sur la pensée esthétique touchait à sa fin. Le romantisme était prêt à naître¹³.

¹³ Tzvetan Todorov, "Imitation et motivation", *Théories du symbole*, Le Seuil, "Points", 1977, p. 178; *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, prefată de Maria Carpov, Univers, București, 1983.

Lessing opère une distinction fondamentale entre ce qu'il appelle "les arts du temps" (la musique et la poésie épique) et "les arts de l'espace" (la peinture et la sculpture). La peinture ne peut pas rendre le temps, car les signes qu'elle emploie se combinent seulement dans l'espace; par contre, la poésie rend la durée, le momentané, tout ce qui contraste dans la succession, car ses signes se combinent dans le temps¹⁴: autrement dit, la poésie a le pouvoir de ne pas s'épuiser dans une perception instantanée¹⁵. Avec Immanuel Kant (1724-1804), dans la première partie de la *Critique de la faculté de juger* (1790), le sublime est définitivement consacré comme émotion romantique à côté du beau.

Le débat auquel participent tous ceux qui réfléchissent sur les arts depuis la Querelle des Anciens et des Modernes¹⁶ en France à la fin du XVII^e siècle, à savoir s'il faut encore imiter les Anciens (les auteurs grecs et latins, les grandes figures d'un passé lointain), finit par accepter le retour au modèle de vérité et de simplicité qu'est la nature, pour peindre tout l'éventail des émotions humaines. Or, il se trouve que cette conception change une fois de plus avec les théoriciens préromantiques allemands, dans les années 1770, qui imposent l'idée que l'art authentique n'est pas imitation de la nature, mais expression d'un individu hors du commun. Pour Lessing, Goethe ou, plus tard, pour Stendhal et Hugo la référence absolue devient Shakespeare: selon Kant, l'authenticité de l'art n'est pas à trouver dans l'imitation de la nature selon des règles prédéfinies, mais dans la nature de l'artiste, du *génie*, qui impose ses règles à l'art.

¹⁴ Les signifiants s'enchaînent, selon Saussure, de façon *linéaire*, concept sur lequel nous allons revenir dans ce qui suit.

¹⁵ Cf. Al. Călinescu, "Temporalitatea narativă", *Perspective critice. Elemente de poetică a prozei*, Junimea, 1978, pp. 7-9.

¹⁶ La Querelle des Anciens et des Modernes est le nom donné à la polémique littéraire qui opposa à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle les partisans de la supériorité des auteurs modernes face aux auteurs de l'Antiquité.

À la fin du XVIII^e siècle, le cercle d'Iéna et la revue *Athenaeum* (les frères Schlegel, Novalis, Schelling) animent tout un débat d'où surgira la conception romantique et moderne de l'œuvre littéraire. La notion d'imitation change radicalement de sens et de valeur: désormais l'artiste sera perçu comme un créateur original au sens plein du terme. L'œuvre est du même coup pensée comme un univers structuré, à l'instar du monde réel dont il fait partie, et non plus comme un simple reflet, une banale imitation au second degré: défini comme un "tout accompli en soi", ne se réalisant pleinement que dans l'art, le beau est supérieur à la nature. L'œuvre d'art est un réseau de connexions, où chacun des éléments qui la constituent a sa place, formant un ensemble qui se suffit à lui-même, un tout cohérent. Avec les mots de Tzvetan Todorov, il existe dans toute œuvre deux formes de cohérence: "Cohérence entre ses *strates* d'abord: on identifie dans l'œuvre un certain nombre de plans, qui courent tout au long du texte, et on affirme leur harmonie en quelque sorte *verticale*. Cohérence, ensuite, entre ses *segments*: on découpe alors la continuité, et l'on décide que chaque partie est nécessaire, et solidaire aux autres; ce serait une cohérence pour ainsi dire *horizontale*"¹⁷.

4. Les poétiques objectives

Par cette idée du Beau comme cohérence harmonieuse entre les parties, sans autre fin qu'elle-même, les théories romantiques ont définitivement consacré l'autonomie de la littérature: autrement dit, l'œuvre est *autotélique* (elle a sa fin, *telos*, en soi, *autos*). La sacralisation romantique de l'œuvre atteint un absolu dans l'œuvre du poète Stéphane Mallarmé (1842-1898): synthèse de tous les

¹⁷ T. Todorov, op. cit., 1977, p. 211.

genres, le Livre n'a plus chez lui aucune finalité externe, absorbant et subsumant la finalité du monde à sa propre structure; Valéry à son tour ressuscite la Poétique en son ancien sens de théorie de la création verbale. Sur ces coordonnées, le XX-e siècle commence à s'intéresser aux propriétés spécifiques de la littérature et de ses œuvres. Les théories poétiques contemporaines s'inscrivent, comme l'a montré Tzvetan Todorov¹⁸ dans quatre grands mouvements:

Le *formalisme russe* (1915-1930) est un groupe de chercheurs dont les recherches ont porté sur le fonctionnement concret du texte littéraire, dans un désintérêt total pour la biographie de l'auteur: situant au centre de leur travaux le *procédé* littéraire, leur objectif était d'élaborer une *science* de la littérature en mesure de déceler les structures narratives, stylistiques, rythmiques, sonores, sans exclure pour autant les rapports de la littérature à la société ou l'épineuse problématique des genres.

L'école *morphologique* allemande (1925-1955) prétend valoriser l'héritage de Goethe. L'école morphologique s'intéresse à la classification traditionnelle en genres et aux "formes", à la matière verbale du discours littéraire en général. André Jolles¹⁹ dresse un inventaire des "formes simples" dans le langage courant (cas de conscience, énigme, proverbe, devinette, trait d'esprit) qui, selon lui, se trouveraient à l'origine des genres; Gunther Müller²⁰ étudie dans sa *Poétique morphologique* les problèmes de la temporalité, notamment les formes du temps dans le récit à partir de la distinction fondamentale entre temps racontant (*Erzählzeit*) et temps raconté (*erzählte Zeit*); E. Lämmert examine dans ses ouvrages les problèmes concernant la composition du récit.

Le *New Criticism* (1930-1950) des critiques anglo-saxons se consacre surtout à l'interprétation concrète des textes, se montrant

¹⁸ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, op. cit., 1972, pp.110-112.

¹⁹ André Jolles, *Formes simples* (1930), Le Seuil, "Poétique", 1972.

²⁰ Gunther Müller, *Morphologische Poetik*, Darmstadt, 1965.

plutôt réticente en ce qui concerne les questions théorie littéraire²¹. Néanmoins, W. Empson²² s'intéresse aux problèmes de l'ambiguïté poétique, Percy Lubbock²³ au problème du narrateur, C. Brooks et Wayne K. Wimsatt aux catégories de l'ironie et du paradoxe.

Éclairage

Claude Lévi-Strauss, ethnologue français, s'est proposé d'offrir à l'ethnologie une nouvelle méthodologie, fondée sur les "formes les plus modernes de la linguistique, comme la phonologie et la linguistique structurales, mais aussi [sur] les recherches physiques et mathématiques portant sur les faits de communication". Partant d'une description des relations sociales, l'ethnologue construira des modèles formels capables de mettre en évidence la structure naturelle inconsciente des sociétés. Examinant les *Structures élémentaires de la parenté* (1949), expliquant la prohibition de l'inceste comme moyen d'assurer la communication, l'échange des femmes, et comme signe de passage de l'état naturel à l'ordre culturel, l'émergence de la pensée symbolique. Dans *Le Totémisme aujourd'hui* (1962) et *La Pensée sauvage* (1962) il montre que la pensée primitive est guidée par une logique rigoureuse. Dans *Le Cru et le Cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1967), *L'Origine des manières de table* (1968), *L'Homme nu* (1971) il a cherché d'explicitier la structure et la signification des mythes relatifs au domaine de la nourriture préparée, montrant qu'ils sont construits à partir de systèmes d'oppositions. L'œuvre de Claude Lévi-Strauss a exercé, comme celle de Louis Althusser, de Jacques Lacan et de Michel Foucault une influence considérable sur le renouvellement des méthodologies et de l'épistémologie des sciences humaines du XX-e siècle.

²¹ R. Wellek, A. Warren, *La théorie littéraire*, Paris, 1971; N. Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, 1969.

²² William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930 (*Șapte tipuri de ambiguitate*, traducere, prefață și note Ileana Verzea, Univers, București, 1981).

²³ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.

Le développement de la poétique a enregistré en France un certain retard, dû surtout à l'esprit historiciste et à l'impressionnisme qui dominaient les sciences de l'homme. Dès 1950 prend contour le mouvement structuraliste, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss (né en 1908) ayant démontré la fécondité de la méthode structurale, élaborée d'abord en linguistique, en la transposant à l'analyse anthropologique du fonctionnement des sociétés dites primitives. Dans le même temps, le linguiste Emile Benveniste (1902-1976) rénove la sémiologie (la science des signes) et jette les bases d'une linguistique de l'énonciation²⁴, fondée sur la distinction fondamentale entre un plan du *discours* et un plan de l'*histoire*.

Pour systématiser et structurer les faits de langage, le structuralisme linguistique met à profit surtout les oppositions binaires et abstraites: c'est aussi la méthodologie qu'utilisera la poétique pour déceler les unités pertinentes du discours littéraire à ses différents niveaux, et de décrire leurs relations. Les noms de Roland Barthes (1915-1980), de Gérard Genette et de Tzvetan Todorov sont les plus représentatifs pour ce type de démarche théorique et analytique.

Éclairage

La pensée d'Émile Benveniste se concentre dans trois directions: les études iraniennes, la grammaire comparée des langues indo-européennes et la linguistique générale. Ses idées principales, exposées dans *Problèmes de linguistique générale* (1966; 1974), portent sur l'étude des cas, des personnes verbales, des temps verbaux, des relations entre les fonctions et les formes, des rapports entre le locuteur et son discours, l'examen critique de la théorie saussurienne de l'arbitraire du signe, la théorie de l'énonciation, et se concrétisent, entre autres, par l'enrichissement qu'il a apporté à la sémiologie.

²⁴ Émile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966. Cette distinction est à la base de l'analyse du récit et montre que ces deux plans sont marqués en français par deux systèmes de temps et d'aspects verbaux.

On assiste actuellement à des tentatives visant plutôt à tempérer l'hégémonie du postulat structuraliste de l'*immanence*²⁵ du texte; les recherches textuelles semblent à présent revaloriser les notions de lecteur, de contexte, ce qu'on appelle "l'inter-texte", théories où le concept de *genre* occupe un rôle central, de par sa double appartenance à l'œuvre et à la littérature, à l'individuel et au social, en un mot, à l'histoire et à la structure.

II. La linguistique au tournant du siècle

Le développement proprement dit de la poétique s'inscrit dans un courant de pensée installé de plein pied en France dès 1950 dans toutes les sciences de l'homme, connu sous le nom de *structuralisme*. Comme les deux se reconnaissent de fortes racines dans la méthodologie linguistique, il nous semble opportun de passer en revue les concepts de la linguistique moderne ayant exercé le plus d'influence sur les études littéraires, pour être par la suite en mesure de mieux saisir leur déplacement vers la poétique. Pour ce faire nous nous arrêterons pour un moment à l'état de la linguistique au commencement du XX-e siècle, pour exposer ensuite les idées de Ferdinand de Saussure, qui ont influencé plus ou moins directement le structuralisme dans son ensemble et tout particulièrement les études littéraires.

La linguistique – jeune en tant que science – s'est constituée au fil des siècles à partir de la réflexion ininterrompue que les hommes

²⁵ Principe selon lequel tout est intérieur à tout, où un au-delà de la pensée est impensable.

mènent sur leur langage. Les Hindous se sont remarqués par l'analyse du mot et par l'analyse phonétique, les Grecs par la classification des parties du discours. Avant eux, même les inventions d'écriture témoignent du cheminement des hommes vers l'analyse de plus en plus fine des structures de leur langage: inventer l'écriture alphabétique impliquait la prise de conscience de l'existence des unités minimales qui matérialisent les lettres, et qu'on nomme aujourd'hui phonèmes.

Pendant deux millénaires, la pensée sur le langage a été dominée par la théorie aristotélicienne selon laquelle le langage était expression de la pensée. On acceptait intuitivement les notions empiriques de lettre, de mot et de phrase: pour le reste, on utilisait les lois logiques de la pensée pour en déduire celles du langage. C'était l'époque des grammaires "générales et raisonnées" qui voyaient dans le langage une représentation de la pensée logique: "comme on ne met guère en doute, à l'époque, que la logique soit universelle, il semble naturel qu'il y ait des principes, également universels, que toutes les langues doivent respecter lorsqu'elles s'efforcent de rendre visible, à travers les contraintes de la communication écrite ou orale, la structure de la pensée logique"²⁶. La *Grammaire générale et raisonnée* (*Grammaire de Port-Royal*) écrite en 1660 par Claude Lancelot et Antoine Arnauld se proposait ainsi de déceler les principes régissant toutes les langues, autrement dit de définir le *langage*, les langues particulières n'en représentant que des cas particuliers.

Vers la fin du XVIII^e siècle on s'intéresse de plus en plus aux transformations subies dans le temps par les langues, partant de la double constatation que le changement des langues n'est pas dû seulement à la volonté consciente des hommes (décisions des grammairiens, création de mots nouveaux, etc.), mais aussi à des

²⁶ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, op. cit., 1972, p. 16.

nécessités internes, et que les changements linguistiques sont réguliers et qu'ils respectent l'organisation interne des langues.

Éclairage

Les principales catégories de mots correspondent aux moments fondamentaux de la pensée logique. Le jugement consistant à attribuer une propriété (prédicat) à une chose, les langues comportent des mots pour désigner les choses (substantifs), pour désigner les propriétés (adjectifs), et pour désigner l'acte même d'attribution (le verbe être : les autres verbes représentent, selon Port-Royal, un amalgame du verbe être et d'un adjectif: "le chien court" = "le chien est courant"). D'autres catégories, tout en étant, elles aussi, liées à l'exercice de la pensée logique, sont déterminées de plus par les conditions de la communication. Ainsi l'impossibilité d'avoir un nom pour chaque chose impose le recours à des noms communs dont l'extension est ensuite limitée par des articles ou par des démonstratifs. On énoncera de même, en combinant principes logiques et contraintes de la communication, certaines règles présentées comme universelles. Par exemple l'accord entre le nom et l'adjectif qui le détermine, accord nécessaire pour la clarté de la communication (il permet de savoir de quel nom dépend l'adjectif) doit être une concordance (identité du nombre, du genre et du cas) parce que, selon leur nature logique, l'adjectif et le nom se rapportent à une seule et même chose. [...] Ou encore, il y a un ordre des mots (celui qui place le nom avant l'adjectif épithète, et le sujet avant le verbe) qui est naturel et universel, parce que, pour comprendre l'attribution d'une propriété à un objet, il faut d'abord se représenter l'objet: ensuite seulement il est possible d'affirmer quelque chose sur lui²⁷.

1. La linguistique comparée

La découverte du sanscrit (entre 1786 et 1816), notamment des analogies entre la langue sacrée de l'Inde ancienne et des langues européennes va mettre de l'ordre dans cette longue réflexion. On

²⁷ Ibid, p. 17.

réflexion. On s'était rendu compte dès l'Antiquité de certaines ressemblances entre les langues (surtout entre le latin et le grec) et on en avait cherché causes: Dante avait vu clairement la parenté entre les langues romanes et les rapports de celles-ci avec le latin. Mais l'étude approfondie des langues de l'Inde a permis aux savants du début du XIX-e siècle de démontrer la parenté de ces langues avec les nôtres et de formuler les régularités de ces correspondances phonologiques, précisant ainsi le caractère de ces rapports.

La découverte du sanscrit a comme corollaire la vogue du *comparatisme*. Grâce à la comparaison on a pu aisément démontrer les parentés et l'intérêt des chercheurs se concentrait, au-delà des apparentements établis, vers l'étude des lois qui gouvernaient le passage d'un état donné de langue au suivant. La méthode comparative, tout en essayant d'établir des correspondances entre les langues, ne s'intéressait guère à rétablir, stade par stade, le détail de l'évolution qui avait mené de la langue-mère aux langues modernes. La comparaison se faisait entre les éléments grammaticaux, qui constituaient dans chaque langue des systèmes cohérents (système des temps, des cas, des personnes, etc.) et particulièrement stables vu leur solidarité réciproque. Les principes et méthodes dont la grammaire comparée fait usage étaient empruntés aux *sciences naturelles*. On applique un demi-siècle durant le *modèle biologique* au langage, jusqu'à l'outrance: les langues seraient des organismes vivants qui naissent, croissent et meurent. Les comparatistes arrivent à la conclusion que les lois phonétiques détruisent progressivement, par une sorte d'érosion, l'organisation grammaticale de la langue; la plupart d'entre eux ne croyaient pas à la capacité de la langue de créer, en se transformant, des organisations grammaticales nouvelles. C'est ainsi qu'ils lancent la thèse du *déclin des langues*, déclin "attribué à l'attitude de l'homme vis-à-vis de la langue, qui est une attitude d'utilisateur: il traite la langue comme un simple moyen, comme un instrument de

communication, dont l'utilisation doit être rendue aussi commode et économique que possible. Les lois phonétiques auraient justement pour cause cette tendance au moindre effort, qui sacrifie l'organisation grammaticale au désir d'une communication à bon marché. S'il y a eu une période positive dans l'histoire des langues, il faut donc la rechercher dans la préhistoire de l'humanité. Alors, la langue n'était pas un moyen, mais une fin: l'esprit humain la façonnait comme une œuvre d'art, où il cherchait à se *représenter* lui-même. [...] Mise au service de la communication, la langue n'a plus cessé de détruire sa propre organisation"²⁸.

2. Les néo-grammairiens

L'école des néo-grammairiens opère dans les années 1876-1886 la transformation de la grammaire comparée en *linguistique historique*, l'étude de l'évolution continue des langues. Il s'agit d'un groupe de linguistes, surtout allemands, qui se proposaient de valoriser, au profit de la linguistique historique, les principes *positivistes* qui triomphaient dans la science et dans la philosophie contemporaines. Ils insistaient surtout sur la nécessité que la linguistique devienne explicative (non seulement constater et décrire les changements, mais aussi en trouver causes). C'est ainsi que commence le règne de la phonétique, seule en mesure d'expliquer la presque totalité des changements linguistiques; et s'il lui arrivait de se heurter à un échec, on faisait appel à la psychologie, dont le succès était appréciable à l'époque. Mais c'est l'*histoire*, devenue science pilote de la pensée du siècle, qui reste au centre de la théorie linguistique. Les vieilles métaphores naturalistes de la période précédente tombent en désuétude: la langue n'est pas un organisme

²⁸ Ibid, p. 25-26.

biologique, c'est une institution humaine, et la linguistique ne saurait trouver sa place parmi les sciences naturelles, mais, comme les autres produits de la civilisation humaine, parmi les sciences historiques.

La linguistique du XIX-e siècle a été marquée par l'héritage culturel et idéologique de l'historicisme²⁹. L'intérêt pour l'histoire a de multiples motivations: d'un côté le mouvement romantique, avec son penchant pour les époques lointaines et les milieux primitifs et ruraux, et, d'autre part, l'introduction, dans les sciences biologiques, des idées d'évolution, reflétées bientôt dans le darwinisme³⁰.

On conclura cette brève présentation en observant que l'année 1900, qu'on ne saurait aucunement assimiler, sous peine de simplification, à une ligne démarcative absolue, ni en linguistique ni ailleurs, marque cependant un moment critique à partir duquel l'orientation de bien des sciences, parmi lesquelles celle de la linguistique, sera modifiée, comme l'a pertinemment observé Bertil Malmberg, dans un ouvrage de référence³¹.

²⁹ Doctrine selon laquelle l'histoire est capable à elle seule d'établir ou d'expliquer des vérités humaines.

³⁰ Cet héritage se fait sentir aujourd'hui même dans beaucoup de sciences dès qu'on explique la causalité par un rapport de temps et d'origine et en linguistique aussi quand on rend compte d'un fait de langue par le renvoi à un état de langue antérieur.

³¹ Bertil Malmberg, *Analyse du langage au XX-e siècle. Théories et méthodes*, PUF, 1983.

III. Ferdinand de Saussure et le signe linguistique

Après avoir publié un ouvrage³² qui compte parmi les meilleurs de l'école néo-grammairienne, Saussure s'éloigne progressivement de la méthodologie mise au point par la linguistique historique et présente les résultats de ses travaux dans trois cours donnés à Genève entre 1906 et 1911 et publiés seulement après sa mort par deux de ses élèves, Charles Bally et Albert Sechehaye, sous le titre *Cours de linguistique générale*³³; d'après Georges Mounin³⁴, l'ouvrage a bouleversé la linguistique par une révolution copernicienne³⁵, non sans un retard dû, entre autres, à la seconde guerre mondiale qui venait de se déclencher. Néanmoins le texte allait jouer un rôle de premier ordre dans le mouvement qui s'amorçait au début de notre siècle et auquel on donnera plus tard le nom de *structuralisme*. Le *Cours* ne représente pas le seul indice d'un changement de perspective au cours du premier quart de notre siècle. À la même époque, le comparatiste américain William D. Whitney, ou le linguiste suédois Adolf Noreen (le premier à avoir proposé une description synchronique scientifique d'une langue) s'orientent dans des directions analogues et se montrent de plus en

³² Ferdinand de Saussure, *Mémoire sur le système primitif des voyelles indo-européennes*, Paris, 1878.

³³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1916.

³⁴ Georges Mounin, *Saussure*, "Philosophes de tous les temps", Seghers, 1968 et *Clefs pour la Linguistique*, Seghers, 1968.

³⁵ L'édition de 1916, posthume, reconstruite, rendait de façon indirecte certaines affirmations de l'auteur. On sait aujourd'hui que nombre de formules ne lui ont pas appartenu: à ce sujet voir aussi Robert Godel *Les sources manuscrites du "Cours de linguistique générale" de F. de Saussure* (Genève-Paris, 1957), l'édition critique de Rudolf Engler (Wiesbaden, 1967), les notes de Tullio de Mauro (1967) et, plus récemment, Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971.

plus réticents envers la diachronie³⁶ absolue défendue par les néogrammairiens.

Éclairage

“Il est raisonnable de voir le début d’une époque nouvelle en linguistique dans l’introduction d’un point de vue synchronique, opposé à cette diachronie qui depuis le début du XIX-e siècle avait déterminé les recherches sur les langues. Nous avons vu [...] que le XIX-e siècle avait été dominé par l’histoire. Les romantiques avaient cherché leurs thèmes dans un passé lointain, à la recherche des traditions folkloriques (les sagas scandinaves, les romans celtiques, légendes et poésies populaires, etc.) et matérielles (constructions, outils, tissus). L’origine et la parenté des peuples avaient servi d’appui à un nationalisme inconnu autrefois. L’étude des dialectes avait complété le témoignage des documents écrits et des objets conservés dans la reconstruction d’un passé tombé dans l’oubli. Les idées évolutives en biologie (avec Ch. Darwin) étaient devenues des modèles pour une linguistique historique à créer. La thèse des lois phonétiques constantes – principe de l’école néogrammairienne (à partir de 1876) – avait donné à la diachronie linguistique une base qui semblait comparable aux lois de la nature. Selon Hermann Paul (1846-1921) – dont les *Prinzipien der Sprachgeschichte* (*Principes de l’histoire linguistique*, 1re éd. 1880, 5e éd. 1920) deviennent bientôt la Bible de l’historicisme linguistique –, toute explication en matière de langue est nécessairement historique. Sans l’aspect historique, la description d’une langue était pour lui et pour son école une simple énumération de faits sans caractère scientifique”³⁷.

Saussure affirme que la première étape d’une science du langage doit être l’étude du fonctionnement de celui-ci, *ici et maintenant*, et non pas celle de son évolution, que la linguistique

³⁶ De *dia-* et gr. *kronos* “temps”: évolution des faits linguistiques dans le temps. Par contre, la *synchronie*, selon Saussure “l’art de comparer les dates”, se rapporte à un ensemble de faits linguistiques considérés comme formant un système fonctionnel, à un moment déterminé de l’évolution d’une langue.

³⁷ Bertil Malmberg, op. cit., 1983, p. 28.

historique, dont il ne conteste pas la légitimité, doit être méthodologiquement seconde par rapport à une *linguistique descriptive* fondamentale.

Dans ce qui suit nous allons passer en revue sommairement certains des concepts de base proposés par Saussure, notamment ceux qui ont le plus influencé la perspective que vont adopter les poéticiens quelque quatre décennies plus tard.

1. Langage – langue – parole

Saussure distingue trois niveaux distincts, à savoir le *langage*, dont l'exercice ne semble pas devoir reposer sur une "faculté que nous tenons de la nature", tant qu'on n'a pas démontré que "notre appareil vocal soit fait pour parler comme nos jambes pour marcher"; la *langue*, "système de signes distincts correspondant à des idées distinctes", se réfère à telle ou telle langue que nous utilisons pour nous faire comprendre par nos interlocuteurs (le niveau du système), tandis que la *parole* se rapporte aux énoncés individuels des sujets: c'est, pour ainsi dire, le niveau tangible (du phénomène particulier) d'où part l'analyse. Selon Saussure, "...le langage est multiforme et hétéroclite; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social; il ne se laisse classer dans aucune catégorie de faits humains, parce qu'on ne sait comment dégager son unité"³⁸. En revanche, la langue s'avère un efficace "principe de classification"³⁹, car c'est une convention. La langue opère entre deux masses amorphes: le son et la pensée, chaque terme linguistique étant un "élément où une idée se fixe dans un son et où un son devient le signe d'une idée". La langue, "ensemble des habitudes qui permettent à un sujet de comprendre et

³⁸ F. de Saussure, op. cit., p. 25.

³⁹ Ibid., p. 26.

de se faire comprendre", est un instrument de communication entre les membres d'une même communauté, formé par un ensemble limité de signes, vocaux à l'origine, puis également écrits, et par leurs règles de combinaison.

Éclairage

L'histoire de la linguistique moderne a commencé le jour où Ferdinand de Saussure traça la limite entre la langue et la parole, et fit de la première l'objet véritable de la science du langage. Le terme «linguistique de la parole» apparaît, il est vrai, dans le *Cours de linguistique générale* mais ne reçoit jamais un contenu. Ce n'est pas un hasard: pour Saussure, la parole est précisément cette masse de faits à partir de laquelle se constitue l'objet d'une science, elle est, par définition, individuelle et chaotique et ne peut apparaître que dans la langue. La linguistique de la langue est en même temps une linguistique de la parole. Bally et Sechehaye ont déploré dans leur préface la mort prématurée de leur maître qui ne lui avait pas laissé le temps de créer une linguistique de la parole, face à celle de la langue; mais Saussure ne consentait que difficilement à «conserver le nom de linguistique» pour la connaissance de la parole, et nous mettait en garde: «Il ne faudra pas la confondre avec la linguistique proprement dite, celle dont la *langue* est l'unique objet»⁴⁰.

La langue a un caractère général et social, distinct des variations individuelles ou de petits groupes d'usagers: elle est une abstraction, étudiée en tant que telle par la linguistique. En revanche, la *parole* est un acte individuel: "en séparant la langue et la parole, on sépare du même coup: 1. ce qui est social de ce qui est individuel; 2. ce qui est essentiel de ce qui est accessoire et plus ou moins accidentel. La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement; elle ne suppose jamais de

⁴⁰ Tzvetan Todorov, "Connaissance de la parole", *Word. Journal of the linguistic Circle of New York*, vol. 23, no. 1-2-3, 1967.

préméditation, et la réflexion n'y intervient que pour l'activité de classement [...]»⁴¹.

Les implications de cette division⁴² pour les études littéraires sont visibles: pour devenir science, toute discipline doit se déplacer du niveau des phénomènes particuliers, pour atteindre le système qui les gouverne; en d'autres termes, l'œuvre individuelle prend tout son sens seulement si on la saisit à travers l'ensemble du système auquel elle appartient. C'est pour cela que Roman Jakobson insistait sur le fait que l'objet des études littéraires est constitué par la littérarité, ou que Northrop Frye argumentait que nous devons saisir la littérature non pas en tant que collection d'œuvres autonomes, mais comme une un tout, à l'intérieur duquel les mots sont organisés en hiérarchies.

Éclairage

Récapitulons les caractères de la langue: 1. Elle est un objet bien défini dans l'ensemble hétéroclite des faits de langage. On peut la localiser dans la portion déterminée du circuit où une image auditive vient s'associer à un concept. Elle est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier; elle n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté. D'autre part, l'individu a besoin d'un apprentissage pour en connaître le jeu; l'enfant ne se l'assimile que peu à peu. Elle est si bien une chose distincte qu'un homme privé de l'usage de la parole conserve la langue, pourvu qu'il comprenne les signes vocaux qu'il entend. 2. La langue, distincte de la parole, est un objet qu'on peut étudier séparément. Nous ne parlons plus les langues mortes, mais nous pouvons fort bien nous assimiler leur organisme linguistique. Non seulement la science de la langue peut se passer des autres éléments du langage, mais elle n'est possible que si ces autres éléments n'y sont pas mêlés.

⁴¹ Ibid., p. 30.

⁴² On retient aujourd'hui plutôt le terme d'*énoncé*: l'acte individuel par lequel la langue devient énoncé s'appelle *énonciation*, acte essentiel, comme on le verra, dans le domaine littéraire.

3. Tandis que le langage est hétérogène, la langue ainsi délimitée est de nature homogène; c'est un système de signes où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychiques. 4. La langue n'est pas moins que la parole un objet de nature concrète, et c'est un grand avantage pour l'étude. Les signes linguistiques, pour être essentiellement psychiques, ne sont pas des abstractions; les associations ratifiées par le consentement collectif, et dont l'ensemble constitue la langue, sont des réalités qui ont leur siège dans le cerveau. En outre, les signes de la langue sont pour ainsi dire tangibles; l'écriture peut les fixer dans des images conventionnelles, tandis qu'il serait impossible de photographier dans tous les détails les actes de la parole; la phonation d'un mot, si petit soit-il, représente une infinité de mouvements musculaires extrêmement difficiles à connaître et à figurer. Dans la langue, au contraire, il n'y a plus que l'image acoustique, et celle-ci peut se traduire en une image visuelle constante. Car si l'on fait abstraction de cette multitude de mouvements nécessaires pour la réaliser dans la parole, chaque image acoustique n'est, comme nous le verrons, que la somme d'un nombre correspondant de signes dans l'écriture. C'est cette possibilité de fixer les choses relatives à la langue qui fait qu'un dictionnaire et une grammaire peuvent en être une représentation fidèle, la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images⁴³.

2. Le signe linguistique

Par la suite, Saussure entame la procédure de délimitation des outils conceptuels en vue de la description du système de la langue et de ses éléments. La plaque tournante de la linguistique saussurienne est la définition du *signe*, ainsi que le caractère *arbitraire* de celui-ci. Le signe (communément identifié au "mot") n'est pas simplement le nom qu'on donne à une chose, mais une entité complexe qui unit deux éléments ("l'unité linguistique est une chose double faite du

⁴³ Ibid., p. 32.

rapprochement de deux termes")⁴⁴: une *image acoustique* (dans le cas du langage oral) ou graphique (dans le cas du langage écrit) appelée *signifiant* et la *représentation mentale* qui lui correspond, le concept ou *signifié* ("Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique"⁴⁵). L'image acoustique n'est pas le son matériel, d'ordre physique, car "sans remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes": elle a un caractère psychique. Il s'ensuit que le signe linguistique apparaît comme une entité psychique à deux faces intimement unies. Le signifiant, étant de par sa nature audible, est *linéaire*⁴⁶, se déroule dans le temps: "[...] les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps; leurs éléments se présentent l'un après l'autre; ils forment une *chaîne*"⁴⁷. Le signifié n'est pas pour Saussure "la chose", la réalité extérieure, mais une unité créée par un acte de signification. Julia Kristeva notait: "Pour Saussure, le signe linguistique est défini par le rapport signifiant-signifié, duquel est exclu l'*objet*, désigné sous le terme de *réfèrent*: la linguistique ne s'occupe pas du référent, elle ne s'intéresse qu'au signifiant, au signifié et à leur rapport"⁴⁸. La combinaison des deux plans du signe est comparable selon Saussure à la feuille de papier avec son recto et son verso, signifiant et signifié étant inséparables. Ainsi conçu, le signe a un pouvoir d'échange, dans la mesure où il désigne une réalité linguistique qui lui est étrangère, réalité atteinte par l'intermédiaire de son signifié, mais qui n'est pas son signifié, et ce

⁴⁴ Ibid., p. 98.

⁴⁵ Ibid., p. 98.

⁴⁶ "Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps: a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension: c'est une ligne". (Ibid., p. 103).

⁴⁷ Ibid., p. 100, c'est nous qui soulignons.

⁴⁸ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, (1969), Le Seuil, "Points", 1981, p. 19.

pouvoir significatif est strictement conditionné par les rapports l'unissant aux autres signes de la langue.

La relation signifiant/signifié fonctionne à tous les niveaux, à celui du mot, qui nous est le plus familier et qui est décomposable en *phonèmes* (le français moderne en compte trente-six), représentant les plus petits segments prononçables ayant une valeur distinctive (grâce auxquels on peut distinguer des formes de mots différents - table/fable; gare/guère, etc.); à leur tour, les phonèmes se décomposent en *traits distinctifs*, (qui s'associent à plusieurs simultanément pour le constituer), comme par exemple le phonème initial du mot "bon", comportant les traits distinctifs labial et sonore, par opposition à l'initiale de "don" et à celle de "pont".

3. Arbitraire

Signifiant et signifié sont unis par la relation de *signification*, relation dite *arbitraire*, car le signifiant ne représente pas analogiquement le signifié (comme par exemple le Z des panneaux de signalisation routière qui annonce un zigzag): "Ainsi l'idée de «sœur» n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons s-ö-r qui lui sert de signifiant; il pourrait aussi bien être représenté par n'importe quelle autre: à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes: le signifié «bœuf» a pour signifiant b-ö-f d'un côté de la frontière, et o-k-s (*Ochs*) de l'autre"⁴⁹.

La notion d'*arbitraire* nécessite certaines précisions: le signe linguistique est arbitraire par rapport à son *référént* mais, en tant que combinaison d'un signifiant et un signifié, le signe est *nécessaire*, dans ce sens que l'un des deux n'existe pas sans l'autre.

⁴⁹ Ibid., p. 100.

Dans la combinaison d'un signifiant avec un signifié, l'un n'est pas (normalement) motivé par l'autre: néanmoins l'arbitraire ne saurait être assimilé au "libre choix du sujet parlant". Le terme d'arbitraire désigne le caractère non-fondé, *immotivé* (c'est-à-dire impossible à interpréter en termes de causalité), de la relation – constitutive du signe linguistique – qui réunit le signifiant et le signifié.

Le signifiant n'est donc pas dicté par le concept: le concept "maison" est rendu par quantité de signifiants dans diverses langues. Si le signe n'était pas arbitraire, nous parlerions la même langue, sans qu'il existe la possibilité d'une autre. En d'autres termes, on ne devine pas le sens d'un mot à partir de sa structure phonologique, et inversement on ne prévoit pas la structure phonologique à partir du sens. Il existe néanmoins des cas - les onomatopées - où le choix du signifiant n'est pas arbitraire (mais...le coq ne chante pas de la même manière en Allemagne qu'en Angleterre: là aussi, malgré leur caractère imitatif, l'arbitraire règne)⁵⁰. En revanche, certains composés et les dérivés sont relativement motivés (leur sens est prévisible: *bon à rien, c'est-à-dire*, etc.).

Pour conclure, on peut dire la liaison entre signifiant et signifié est arbitraire par rapport à la nature, mais nécessaire par rapport à la culture: tous ceux qui s'expriment en français, par exemple, doivent appeler un arbre *arbre*, s'ils veulent se faire comprendre: "Si par rapport à l'idée qu'il représente, le signifiant apparaît comme librement choisi, en revanche, par rapport à la communauté linguistique qui l'emploie, il n'est pas libre, il est imposé"⁵¹. Il n'existe aucune relation causale entre le signifié "armoire" et la signifiant "armoire" mais, du point de vue du fonctionnement de la langue, la relation est nécessaire, de présupposition réciproque. De plus, cette relation est logiquement

⁵⁰ La même observation est valable pour ce qui est des exclamations: il suffit de comparer "aïe!" en français à l'allemand "au!".

⁵¹ Ibid., p. 105.

nécessaire y compris du point de vue social: les signes d'une langue sont *conventionnels*, ils ne sont pas arbitraires, les sujets parlants ne pouvant pas opérer d'eux-mêmes des substitutions de signifiants ou de signifiés.

Même la conception du langage comme un système où chaque membre dépend de tous les autres exclut l'idée d'un arbitraire absolu de ses éléments: la thèse finit par être tellement entourée de restrictions, qu'elle se maintient difficilement. Julia Kristeva observait à juste titre: "Enfin, la notion de l'arbitraire du signe a été mise en défaut par un examen critique. Le raisonnement saussurien semble avoir admis une erreur: tout en affirmant que la substance (le référent) ne fait pas partie du système de la langue, Saussure pense justement au *référent réel* quand il affirme que [bœf] et [oks], si différents de par leur signifiants, se rapportent à une même idée (à un même signifié), et qu'en conséquence le rapport signifiant-signifié est arbitraire. Au fond, comme le note Benveniste, ce n'est pas le rapport entre le signifiant [bœf] et le signifié «bœuf» qui est arbitraire. Le lien [bœf] – «bœuf» est nécessaire, le concept et l'image acoustique sont inséparables et se trouvent en «symétrie établie». Ce qui est *arbitraire*, c'est le rapport entre ce signe (signifiant-signifié: [bœf] – "bœuf") à la réalité qu'il nomme, autrement dit le rapport du symbole langagier dans sa totalité au dehors réel qu'il symbolise. Il semble qu'il y ait là une contingence qui, dans l'état actuel de la science linguistique, n'a su trouver d'explication autre que philosophique ou théorique"⁵².

⁵² Op. cit., 1981, pp. 21-22.

4. Synchronie – diachronie

Il s'agit de l'opposition (marquant la rupture avec les néo-grammairiens), devenue par la suite célèbre, entre linguistique *synchronique* et *diachronique*. Ce couple, théorisé par Saussure, désigne deux modes d'approche distincts des phénomènes linguistiques. La synchronie lui a permis de fonder la linguistique en tant qu'étude de *systèmes cohérents*; la diachronie allait recouvrir le domaine de la grammaire historique. L'introduction du point de vue synchronique ("La langue est un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique"⁵³) représente le début d'une époque nouvelle en linguistique: on se rappelle que pour les néo-grammairiens, toute explication en matière de langue était nécessairement historique. Comme point de vue scientifique, la synchronie fait abstraction du facteur *temps*, dans ce sens qu'on isole un état de langue caractérisé par l'absence de changements de ce qui précède et de ce qui suit: il s'agit évidemment d'une abstraction nécessitée par la constatation de la difficulté de définir l'objet linguistique dans l'espace et dans le temps, une simplification conventionnelle des données étant nécessaire pour toute démonstration. Dans le cas du langage la synchronie signifie une concentration sur les rapports *internes* ("est interne tout ce qui change le système à un degré quelconque"⁵⁴) d'un système à l'exclusion du facteur temps, que la diachronie du siècle passé - la méthode historique - avait négligés. La synchronie - en tant que méthodologie - rend possible une libération des éléments étrangers à la linguistique, pour se concentrer sur les caractères *immanents*⁵⁵ du système: "Ce n'est pas en étudiant les corps, c'est-

⁵³ Ibid., p. 124.

⁵⁴ Ibid., p. 53.

⁵⁵ Concept qui souligne l'autonomie de la linguistique; l'objet - cf. Luis Hjelmslev - de la linguistique étant la forme, ou la langue au sens saussurien, tout recours aux

à-dire les événements diachroniques qu'on connaîtra les états synchroniques, pas plus qu'on n'a une notion des projections géométriques pour avoir étudié, même de très près, les diverses espèces de corps"⁵⁶.

5. Syntagme – Paradigme

La langue fonctionne selon deux types de rapports dans le système: rapports *associatifs*, terme auquel on a substitué par la suite celui de *paradigmatique* (rapports de type *ou...ou*, où les éléments sont substituables les uns aux autres dans un même contexte). Un signe peut être substitué à un autre en vertu d'une identité ou d'une analogie (identité partielle) de signifié ou d'une identité de fonction grammaticale: dans "l'homme chante", on peut remplacer "homme" par "enfant" "garçon", "fillette", "cantatrice", "oiseau", etc., qui présentent une analogie de signifié (la capacité de chanter) et une identité de fonction (sujet). L'ensemble des substituts possibles d'un signe est son *paradigme*⁵⁷: ceux-ci appartiennent à ce que Saussure appelle le "trésor intérieur qui constitue la langue chez les individus". Lorsqu'on produit une phrase, on retient un seul terme du paradigme, tout le reste du paradigme étant purement virtuel, *in absentia*.

faits extra-linguistiques doit être exclu, parce que préjudiciable à l'homogénéité de la description. Selon le *Dictionnaire de linguistique* de Jacques Dubois, est *immanente* "toute recherche qui définit les structures de son objet par les seules relations des termes intérieurs à cet objet"; une structure est dite immanente si elle peut être définie par les seuls rapports des termes entre eux.

⁵⁶ Ibid., p. 125.

⁵⁷ Saussure les nomme *rapports associatifs*.

Éclairage

Mais de toutes les comparaisons qu'on pourrait imaginer, la plus démonstrative est celle qu'on établirait entre le jeu de la langue et une partie d'échecs. De part et d'autre, on est en présence d'un système de valeurs et on assiste à leurs modifications. Une partie d'échecs est comme une réalisation artificielle de ce que la langue nous présente sous une forme naturelle. Voyons la chose de plus près. D'abord un état du jeu correspond bien à un état de la langue. La valeur respective des pièces dépend de leur position sur l'échiquier, de même que dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes. En second lieu, le système n'est jamais que momentané : il varie d'une position à l'autre. Il est vrai que les valeurs dépendent aussi et surtout d'une convention immuable, la règle du jeu, qui existe avant le début de la partie et persiste après chaque coup. Cette règle admise une fois pour toutes existe aussi en matière de langue ; ce sont les principes constants de la sémiologie. Enfin, pour passer d'un équilibre à l'autre, ou – selon notre terminologie – d'une synchronie à l'autre, le déplacement d'une pièce suffit ; il n'y a pas de remue-ménage général. Nous avons là le pendant du fait diachronique avec toutes ses particularités. En effet :

a) Chaque coup d'échecs ne met en mouvement qu'une seule pièce ; de même dans la langue les changements ne portent que sur des éléments isolés. b) Malgré cela le coup a un retentissement sur tout le système ; il est impossible au joueur de prévoir exactement les limites de cet effet. Les changements de valeurs qui en résulteront seront, selon l'occurrence, ou nuls, ou très graves, ou d'importance moyenne. Tel coup peut révolutionner l'ensemble de la partie et avoir des conséquences même pour les pièces momentanément hors de cause. Nous venons de voir qu'il en est exactement de même pour la langue. c) Le déplacement d'une pièce est un fait absolument distinct de l'équilibre précédent et de l'équilibre subséquent. Le changement opéré n'appartient à aucun de ces deux états : or les états sont seuls importants [...] Il n'y a qu'un point où la comparaison soit en défaut ; le joueur d'échecs a l'intention d'opérer le déplacement et d'exercer une action sur le système ; tandis que la langue ne prémédite rien ; c'est spontanément et fortuitement que ses pièces à elle se déplacent – ou plutôt se modifient ; l'umlaut de *Hinde* pour *hanti*, de *Göste* pour *gasti* a produit une nouvelle formation de pluriel, mais a fait surgir aussi une forme verbale comme *trägt* pour *tragit*, etc. ⁵⁸.

⁵⁸ Ibid., pp. 125-126.

L'autre mode de fonctionnement de la langue est sa capacité d'associer les signes les uns après les autres, selon certaines règles de combinaison: les deux éléments de "l'homme chante" se succèdent dans un ordre imposé. Les rapports entre les éléments de la séquence sont *syntagmatiques* (du type *et...et*: combinaison d'éléments co-présents dans un énoncé). On représente conventionnellement ces deux modes de fonctionnement par deux axes perpendiculaires: celui qui symbolise, verticalement, les paradigmes, est appelé *axe paradigmatic*, ou *axe des sélections* ou *axe des similarités*. L'autre axe, qui symbolise, horizontalement, les séquences de signes réalisés, ou syntagmes, est appelé *axe syntagmatic* ou *axe des combinaisons* ou *axe des contiguïtés*. Le langage se développe selon ces deux axes, qu'il s'agisse des signifiants ou des signifiés: dans le cas de ces derniers, le locuteur passe mentalement d'un signifié à un autre soit par similarité (rencontrant alors les mots synonymes, apparentés, ou même opposés par les sens), soit par contiguïté, c'est-à-dire complémentarité (passant du signifié "homme" à celui de "chanter", "gémir", "se lamenter", quand il s'agit d'actions, à celui de "sot", "gentil", "morose", etc., quand il s'agit de qualifications).

6. Valeur

Saussure compare la langue à une partie d'échecs, où chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes. Un élément linguistique est forcément doté de *valeur* (par exemple la valeur d'une pièce de monnaie: on peut l'échanger contre un objet de nature différente et son pouvoir d'échange est conditionné par des rapports fixes existant entre lui et des objets de même nature). La valeur d'un élément linguistique est fixée à *l'intérieur* du système:

"...dans la langue chaque terme a sa valeur par son opposition avec tous les autres termes"⁵⁹..

7. Communication

Nous avons vu que le comparatisme avait élevé au rang de postulat théorique la croyance à la désorganisation progressive des langues sous l'influence des lois phonétiques, elles-mêmes déterminées par l'activité de communication. Pour Saussure la langue est fondamentalement un *instrument de communication*, une institution sociale: "[La langue]...est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus"⁶⁰, ou encore: "[La langue] est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier; elle n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté"⁶¹. On ne trouve jamais chez Saussure l'idée que la langue représenterait une structure de la pensée existant en dehors de la mise en forme linguistique: c'est ce qui ressort de la thèse saussurienne de l'arbitraire linguistique. Les grammaires générales admettaient l'existence d'une analyse logique de la pensée que le langage imiterait à sa façon: considérée avant la langue, la pensée n'est pour Saussure qu'une "masse amorphe", une "nébuleuse". Si chaque langue présente une certaine forme d'organisation, ce n'est pas en vertu d'une fonction qui précéderait à sa fonction de communication: la langue ne peut avoir d'autre fonction que de communication.

⁵⁹ Ibid., p. 126.

⁶⁰ Ibid., p. 25.

⁶¹ Ibid., p. 31.

8. Système (structure)

La perspective saussurienne sur la langue ne laisse aucune place à la thèse de l'effet anarchique des lois phonétiques: par contre, elle affirme qu'à tout moment le langage se présente comme une organisation. Cette organisation inhérente à toute langue, Saussure l'appelle *système* (ses successeurs parleront de *structure*) et il entend par là que toute unité doit être déterminée par une mise en rapport avec les autres et replacée à l'intérieur de l'organisation d'ensemble: "la langue est un système qui ne connaît que son ordre propre"⁶². Système de la langue veut donc dire que les éléments linguistiques n'ont aucune réalité indépendamment de leur relation au tout.

9. Sémiologie.

La conviction que la langue est une institution sociale, un système de signes exprimant des idées amène Saussure à envisager la nécessité d'une nouvelle science, la *sémiologie*, qui "étudie la vie des signes aux sein de la vie sociale" et "nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent"⁶³. Cette science nouvelle - l'étude générale des systèmes de signes - qui, selon Saussure, inclurait la linguistique, a donné dans le champ littéraire, quelques-unes des plus consistantes contributions aux recherches littéraires du XX-e siècle et allait par la suite offrir la possibilité d'étudier, en tant que signes, les autres formes d'art, qui n'utilisent pas le signe linguistique, comme la danse, la musique, la peinture, le théâtre, etc.

⁶² Ibid., p. 43.

⁶³ Ibid., p. 33.

La linguistique actuelle voit dans la langue un instrument de *communication* et les chercheurs sont tous d'accord sur l'importance d'une description scientifique de son *fonctionnement*. Ceci implique un choix théorique capital, bien marqué chez Saussure: il faut séparer, de manière absolue, la description du fonctionnement actuel d'une langue, ici et maintenant (l'étude synchronique), d'avec la description de l'évolution historique de cette langue (l'étude diachronique). Autrement dit: ne pas mêler, par exemple, le fonctionnement du réseau téléphonique à l'histoire du téléphone; la théorie des machines à vapeur avec l'histoire des machines à vapeur; savoir que *dépit* ait signifié *mépris* ne nous renseigne pas pour autant sur ses usages. Ou encore, cette fois avec les mots de Saussure faisant appel à la célèbre métaphore du jeu d'échecs: "Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe de ce qui est interne. Le fait qu'il a passé [le jeu d'échecs] de Perse en Europe est d'ordre externe; interne, au contraire, tout ce qui concerne le système et les règles. Si je remplace des pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système: mais si je diminue ou augmente le nombre des pièces, ce changement-là atteint profondément la «grammaire» du jeu. Il n'en est pas moins vrai qu'une certaine attention est nécessaire pour faire des distinctions de ce genre. Ainsi dans chaque cas on posera la question de la nature du phénomène, et pour la résoudre on observera cette règle: est interne tout ce qui change le système à un degré quelconque"⁶⁴. De telles affirmations sont presque identiques, comme on va voir dans le sous-chapitre suivant, aux positions

⁶⁴ Ibid., p. 43.

théoriques défendues par le Formalisme russe, cette fois-ci concernant le texte littéraire.

Ce qui nous amène à nous poser, en guise de conclusion à cette brève et forcément lacunaire présentation des idées de Ferdinand de Saussure, une question fondamentale (y compris pour le type de démarche théorique que nous avons en vue dans le présent ouvrage), notamment: que veut dire *description scientifique*? La question est moins simple qu'il ne paraît, surtout quand il s'agit des sciences humaines. La linguistique actuelle postule que toute description scientifique est celle qui se montre capable de répondre au *choix d'un certain point de vue déterminé, cohérent, qui ne change pas en cours de route*. C'est ce qu'elle appelle par une notion centrale, la *pertinence*: tel trait descriptif est appelé *pertinent* s'il appartient au point de vue choisi par cette science (par exemple, pour le zoologiste, les traits pertinents du cheval sont: vivant, vertébré, mammifère; la couleur ou l'alimentation ne sont pas pertinents, appartenant, par contre, à l'investigation menée par le zootechnicien). C'est dire que les mêmes objets peuvent être décrits selon des points de vue différents: le langage est étudié par l'acousticien, le phonéticien, le physiologiste, le pédiatre, le psychanalyste, le philosophe, le psychiatre, etc. Quand le linguiste observe les faits de langage, ne sont pertinents pour lui que les traits qui contribuent à assurer une *fonction de communication* – car elle est perçue comme la fonction première et centrale du langage.

IV. Le Formalisme russe et son héritage méthodologique

Le *Formalisme russe*⁶⁵ "se constitue à partir du refus de considérer la littérature comme transposition d'une autre série, quelle que soit la nature de celle-ci (biographie de l'auteur, société contemporaine, théories philosophiques ou religieuses)"⁶⁶, tout en s'attachant à ce que l'œuvre a de spécifiquement littéraire (la *littérarité*). Le principe dont se réclament les formalistes est formulé par Roman Jakobson dès 1919 : "Si les études littéraires veulent devenir science, elles doivent reconnaître le *procédé* comme leur personnage unique". L'objet des recherches formalistes dépasse donc largement le niveau de l'œuvre individuelle⁶⁷, puisqu'elles se concentrent sur les structures narratives (V. V. Chklovski, B. V. Tomashevski, V. Propp), stylistiques (B. M. Eikhenbaum, J. Tynianov, Vinogradov, Bakhtine, Volochinov), rythmiques (O. M. Brik, B. V. Tomachevski), sonores (O. M. Brik, Jakobson). Les formalistes se préoccupent aussi des problèmes concernant l'évolution littéraire (V.V. Chklovski, J. Tynianov) ou encore de la relation entre la littérature et la société (J. Tynianov, Volochinov), considérant que celle-ci doit être posée dans un cadre

⁶⁵ *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Le Seuil, "Tel Quel", Paris 1965; voir aussi *Ce este literatura?* - Scoala formală rusă - antologie și prefață de Mihai Pop, Ed. Univers, București 1983 et Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*. Univers, București, 1973.

⁶⁶ O. Ducrot, T. Todorov, op. cit., 1972, p. 110.

⁶⁷ "Ce mouvement était révolutionnaire: il fut le premier à remettre l'œuvre littéraire *elle-même* au centre de toute critique possible, à rejeter les justifications sentimentales, biographiques et psychologiques...", op. cit., 1965, quatrième couverture.

nouveau, qui dénie au modèle historique tout pouvoir méthodologique⁶⁸.

Formalisme a été le nom péjorativement employé par ses adversaires – "...une étiquette vague et déconcertante que les dénigreur ont lancée pour stigmatiser toute analyse de la fonction poétique du langage"⁶⁹ –, à l'adresse d'un courant de critique littéraire qui s'est affirmé en Russie entre les années 1915 et 1930 (par la suite, le terme a été adopté tel quel). Il s'agit du groupe de théoriciens constitués en un *Cercle linguistique* (Moscou), qui ont développé leurs recherches en étroite collaboration avec la "Société pour l'étude de la langue poétique" (*Opoïaz*) de Saint-Petersbourg. A ses débuts, le courant entretient des rapports particulièrement étroits avec l'avant-garde artistique de l'époque, le futurisme, liaison qui ne se manifeste pas seulement au niveau théorique, mais également à celui du style qu'ils utilisent dans leurs écrits, car les formalistes cultivent, dans une première étape, le paradoxe, se laissent aller à de larges digressions lyriques qui les éloignent de l'argumentation soutenue ou encore de l'élaboration d'une terminologie unifiée. C'est pourquoi leurs textes paraissent pour la plupart dans des revues artistiques et provoquent des débats animés. Par la suite ce trait s'estompe et leur attitude devient scientifique, en faveur d'une démarche rigoureuse et systématique: cette évolution s'explique par l'influence exercée par Roman Jakobson, qui guide leurs recherches "vers une science de l'art poétique"⁷⁰, mais aussi par l'importance acquise par certains des représentants du groupe, comme J. Tynianov, Boris Tomachevski, V. Vinogradov. Les

⁶⁸ Pour une présentation de la méthodologie mise au point par les Formalistes russes, voir aussi Tzvetan Todorov, "L'héritage méthodologique du Formalisme" (1966), *Poétique de la prose*, Le Seuil, "Poétique", 1971.

⁶⁹ Op. cit., 1965, p. 10.

⁷⁰ C'est aussi le titre que Jakobson donne au texte qui sert de préface à l'anthologie de Todorov.

Formalistes ont formé une "école": ils s'adressaient les uns aux autres, ils reprenaient les idées formulées par un d'entre eux pour les raffiner, et c'est pourquoi toute tentative de suivre les évolutions individuelles à travers ce dialogue ininterrompu est malaisée. Pendant les quinze années de leur activité, les formalistes ont produit une quantité considérable d'ouvrages portant tant sur des problèmes d'ordre théoriques que sur l'analyse des œuvres individuelles. Il faut aussi remarquer avec Tzvetan Todorov une autre caractéristique générale de leurs travaux, notamment le manque d'organisation de leurs démarches, ainsi que l'empirisme de certaines de leur déductions: d'ailleurs les Formalistes eux-mêmes ont toujours refusé d'offrir leur théories sous l'emballage d'une forme définitive et indiscutable.

Un des principes fondamentaux des Formalistes, qui a ouvert la voie aux évolutions ultérieures des recherches en matière d'analyse et de théorie textuelle est celui de l'*immanence* de la méthode par rapport à l'étude. Les Formalistes reprochaient à la tradition académique d'ignorer les problèmes théoriques et d'utiliser un appareil méthodologique vieilli, emprunté à la psychologie, à l'histoire ou à l'esthétique; il en résultait, remarquaient-ils, un mélange de concepts et de méthodes analytiques de nature à entraîner la dissolution de l'autonomie de la théorie littéraire. C'est pourquoi ils s'érigent contre la "confusion irresponsable" des différentes sciences et ils posent comme affirmation fondamentale que "l'objet de la science littéraire doit être l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière, et ceci indépendamment du fait que, par ses traits secondaires, cette matière peut donner prétexte et droit de l'utiliser dans les autres sciences comme objet auxiliaire"⁷¹. B. Eikhenbaum affirmait que Roman Jakobson avait donné à cette idée sa formule

⁷¹ B. Eikhenbaum, "La théorie de la «méthode formelle»", *Théorie de la littérature*, op. cit., 1965, p.37.

définitive: "L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la «littérarité» (*literaturnost*), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. [...] les historiens de la littérature se servaient de tout: de la vie personnelle, de la psychologie, de la politique, de la philosophie. On composait un conglomérat de recherches artisanales au lieu d'une science littéraire, comme si on avait oublié que chacun de ces objets appartient respectivement à une science: l'histoire de la philosophie, l'histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent naturellement se servir de faits littéraires comme de documents défectueux, de deuxième ordre"⁷². La "méthode formelle", soulignait Eikhenbaum, est le résultat des efforts pour la création d'une science autonome et concrète ayant comme objet la littérature considérée comme série spécifique de faits. Le formalisme prend naissance comme une réaction contre "la science académique qui ignorait entièrement les problèmes théoriques et qui utilisait mollement les axiomes vieilliss empruntés à l'esthétique, à la psychologie et à l'histoire, [et qui] avait à tel point perdu la sensation de son objet d'étude que son existence même était devenue illusoire"⁷³. En fait, le postulat de l'immanence relie le formalisme par plus d'un lien au romantisme qui, lui aussi, proclamait l'autonomie (l'intransitivité) de l'art: l'œuvre d'art verbale retrouve sa spécificité dans les procédés linguistiques auxquels elle recourt. Au centre de la théorie se trouve le *procédé*, comme l'annonce V. Chklovski dans un manifeste à titre provocateur, "L'art comme procédé". Tynianov prolonge et approfondit la discussion autour de la notion de procédé, en proposant d'intégrer l'œuvre conçue

⁷² Ibid., pp. 37-38.

⁷³ Ibid., pp. 35.

comme une totalité dynamique incluse dans le système de la littérature à une époque donnée⁷⁴.

Malheureusement, l'activité des Formalistes russes va bientôt tourner court: la défaite de Trotsky et la victoire de Staline après la mort de Lénine en 1924 mettent fin de façon brutale aux recherches d'inspiration formaliste, par l'interdiction officielle de toute thèse proclamant l'autonomie de l'art. Chklovski se verra obligé à prononcer en 1930 une humiliante autocritique de ses propres idées soi-disant "décadentes". Le formalisme continuera d'évoluer et de faire des adeptes, avant de se constituer en héritage du structuralisme, mais hors de l'URSS, en Tchécoslovaquie (le fameux Cercle de Prague, animé pendant un moment par Jakobson).

Éclairage

B. M. Eikhenbaum (1886-1959). Historien de la littérature. A enseigné l'histoire de la littérature russe à l'Université de Leningrad de 1918 à 1949. Ses principaux ouvrages de la période formaliste sont: *la Mélodie du vers lyrique russe* (1922), *Anna Akhmatova* (1923), *A travers la littérature* (1924), *Littérature* (1927), *Mon périodique* (1929). Pendant la même période, il enseigne à l'institut d'Histoire de l'art à Leningrad. Dans les années trente, il s'occupe essentiellement de l'édition des classiques russes. Quitte l'Université en 1949 et reprend ses activités en 1956 à l'Institut de Littérature russe. Il a consacré de longues années à l'étude de deux écrivains russes, Lermontov et Tolstoï⁷⁵.

⁷⁴ Certains ont vu dans cette extension de la notion de procédé une sorte de préfiguration du concept barthesien d'écriture.

⁷⁵ Ibid., 1965, p. 312.

1. Questions de méthode

Selon la doctrine formaliste, le but de la recherche littéraire consiste dans la *description du fonctionnement* du système littéraire, l'analyse de ses *éléments* constitutifs et la mise à jour de ses *lois*, en un mot dans la description scientifique d'un texte littéraire et, à partir de là, l'établissement de rapports entre ses éléments. Eikhenbaum observait qu'aucune phrase de l'œuvre ne peut être, en soi, une expression directe des sentiments personnels de l'auteur; elle est, disait-il, *construction* et *jeu*.

Les Formalistes décident ainsi de se séparer des conceptions traditionnelles et de partir d'un point concret, notamment celui "où nous entrons en contact avec le fait artistique"⁷⁶: l'objet de la science littéraire sera constitué à partir de l'étude des particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière. Ils ont observé très tôt que la différence spécifique de l'art ne s'exprimait pas dans les éléments qui constituaient l'œuvre, mais dans l'*utilisation* particulière qu'on en fait: ils se proposent dès lors de dépasser la dualité traditionnelle qui sépare la forme du fond par le rejet de la conception qui voyait dans la forme une simple enveloppe, un "récipient où on verse le liquide, le contenu": loin d'être un simple ornement, la forme englobe et en même temps détermine le contenu.

2. Définition de l'art

Dans un article éblouissant, intitulé "L'art comme procédé", Viktor Chklovski commence par renier la conception traditionnelle de l'art comme "pensée par images", ou encore comme "créateur de

⁷⁶ Ibid., p.37.

symboles": il se trouve, dit-il, que les images sont diachroniquement presque stables, qu'elles se transmettent au cours du temps sans changements notables, ce qui l'amène à la affirmer que "la pensée par images n'est pas en tout cas le lien qui unit toutes les disciplines de l'art, ou même de l'art littéraire: le changement des images ne constitue pas l'essence du développement poétique"⁷⁷. Créer des "images" tient d'une particularité générale de la langue; par contre, le caractère esthétique d'un objet est obtenu à l'aide de *procédés* particuliers: en plus, il est le résultat de notre manière de le percevoir. Autrement dit, l'image poétique représente un moyen pour créer une "impression maximum", pour renforcer la sensation produite par un objet: cette observation détermine Chklovski à procéder à l'examen des lois générales de la perception pour conclure que, dès qu'une action devient *automatique* par la force de l'habitude, nous ne la saisissons plus en tant que telle. Elle devient pur *automatisme*: "L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre. [...] Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le *procédé de singularisation*⁷⁸ des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà «devenu» n'importe pas pour l'art*⁷⁹.

L'art se caractérise donc par un *procédé de singularisation*, de désautomatisation: Tolstoï, par exemple, évite d'appeler un objet par son nom, mais trouve le moyen de le décrire

⁷⁷ Ibid., p.78.

⁷⁸ C'est nous qui soulignons.

⁷⁹ Ibid., 1965, p.83.

comme s'il le voyait pour la première fois (tout le récit d'une nouvelle est mené au nom d'un cheval, et quand celui-ci meurt, le mode de narration continue de la même manière; dans *Guerre et paix* on utilise la même méthode pour la description du champ de bataille, ou encore des salons et des théâtres; le même procédé est utilisé par Voltaire dans son *Huron*).

Éclairage

V. V. Chklovski (1893). Écrivain et critique littéraire. Étudiant de J. Baudouin de Courtenay en linguistique, il écrit son premier livre, la *Résurrection du mot* (1914), sous l'influence de ce dernier. Organisateur de l'*Opoïaz* ("Société pour l'étude de la langue poétique"), le noyau du formalisme. Ses vues sont exposées pour la plupart dans des recueils de courts essais polémiques: *Rozanov* (1921), *le Mouvement du cavalier* (1923), *la Littérature et le Cinéma* (1923), *la Troisième Fabrique* (1926), *le Comte d'Hambourg* (1928) ainsi que dans quelques livres consacrés exclusivement à la littérature: *Sur la théorie de la prose* (1925), *Matériaux et style dans "Guerre et paix" de Tolstoï* (1928), etc. Plus tard, il s'adonne entièrement à la fiction, écrivant des romans historiques (*Marco Polo*, 1936; *Mirine et Pojarski*, 1940). Dans les années cinquante, il revient à la critique littéraire: *Notes sur la prose des classiques russes* (1955), *Pour et contre, notes sur Dostoïevski* (1957), *De la prose littéraire* (1959), *Tolstoï* (1963). Deux de ses livres des années vingt ont été traduits récemment en français: *Voyage sentimental et Zoo* (Gallimard)⁸⁰.

Chklovski considère que dans toute *image* il y a singularisation: "le but de l'image n'est pas de rendre plus proche à notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance"⁸¹: il s'agit de "la sensation de non-coïncidence dans

⁸⁰ Ibid., p.311.

⁸¹ Ibid., p. 90.

une ressemblance", du transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception, libératrice de l'automatisme.

La technique de singularisation, le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception sont le reflet d'une loi générale de l'art: "Le caractère esthétique [...] est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme"⁸².

3. Procédés de construction

Boris Eikhenbaum soutient la nécessité d'étudier les éléments déterminant la forme du récit ("Sur la théorie de la prose"⁸³), partant du constat que la théorie des formes et des genres poétiques, qui est fondée sur le rythme, possède des principes théoriques stables qui manquent à la théorie de la prose. C'est dans ce sens qu'une analyse comparative des formes utilisées par la nouvelle et le roman lui semble particulièrement enrichissante: la nouvelle constitue une forme⁸⁴ entièrement différente, dans ses buts et dans ses procédés, du roman ("Le roman et la nouvelle ne sont pas des formes homogènes, mais au contraire des formes profondément étrangères l'une à l'autre"⁸⁵).

Les procédés utilisés dans le roman tendent à introduire des techniques ayant comme but le ralentissement de l'action ou la combinaison et la soudure d'éléments hétérogènes, en vue de créer

⁸² Ibid., p. 94.

⁸³ Ibid., pp. 197-212.

⁸⁴ Chklovski observe que le recueil de nouvelles a précédé le roman contemporain, ce qui ne veut aucunement dire qu'il le situe à l'origine du roman. D'ailleurs Eikhenbaum démontre que le roman dérive de l'histoire, des narrations de voyage, mais tous les deux suggèrent que les principes de construction utilisés par les recueils de contes anticipent ceux utilisés par le roman.

⁸⁵ Ibid., 1965, pp. 202.

des centres d'intérêt différents, de mener des intrigues parallèles. La construction de ces deux formes diffère fondamentalement si on analyse les techniques utilisées pour la conclusion: contrairement à la nouvelle, la fin du roman représente un moment d'affaiblissement, – le point culminant se trouve quelque part avant la fin –, tandis que dans le cas de la nouvelle, la fin équivaut à la résolution de l'intrigue. Tout dans la nouvelle tend vers la fin – le plus souvent inattendue – qui représente une tension maximale. Le roman se caractérise par la présence de l'épilogue, une sorte de fausse conclusion, de bilan où l'on raconte ce qu'il arrive aux personnages après le dénouement proprement dit de l'action qui a formé la matière du roman. Une fin inattendue est un phénomène rare dans le roman: les grandes dimensions et la diversité des épisodes empêchent un tel mode de construction, tandis que la nouvelle tend précisément vers l'inattendu du final qui constitue son point culminant: "le roman est une forme synchrétique (peu importe s'il s'est développé directement à partir du recueil de nouvelles, ou s'il s'est compliqué en intégrant des descriptions de mœurs); la nouvelle est une forme fondamentale, élémentaire (ce qui ne veut pas dire primitive). Le roman vient de l'histoire, du récit de voyage; la nouvelle vient du conte, de l'anecdote. En fait, il s'agit d'une différence de principe, déterminée par la longueur de l'œuvre"⁸⁶. Dans le roman, une certaine pente doit succéder au point culminant, tandis que la nouvelle s'arrête à ce point culminant. *Anna Karénine*, observe Eikhenbaum, ne pouvait pas se terminer sur la mort de l'héroïne: "la logique de la forme romanesque demandait un prolongement" et, grâce à la technique du parallélisme utilisée dans construction, nous assistons à un véritable tour de force de l'auteur, car le personnage principal disparaît avant que le sort des autres personnages ne soit décidé. La nouvelle, conclut Eikhenbaum, ressemble à une équation

⁸⁶ Ibid., p. 202.

une seule inconnue, "à une énigme", tandis que le roman met en scène une équation à plusieurs inconnues: comme dans les charades, ou dans le rébus, les constructions intermédiaires y sont plus importantes que la solution finale.

Les formalistes privilégient l'analyse de la forme (comprise en tant que *matériau*), la description de la construction de l'œuvre, des *procédés compositionnels* utilisés par l'auteur: ils observent très tôt que chaque œuvre est construite non pas par rapport à la réalité extérieure, mais par rapport aux autres œuvres, antérieures ou contemporaines (Mark Twain, par exemple, déclare à la fin des *Aventures de Tom Sawyer* ne pas savoir comment terminer son ouvrage: son héros étant un garçon, l'intrigue ne peut pas se dénouer par le mariage qui achève d'habitude un roman sur les grandes personnes. Il ne lui reste donc qu'à finir son roman quand l'occasion se présentera. C'est ainsi que son roman se continuera par les aventures d'un personnage secondaire, Huck Finn⁸⁷). L'écrivain écrit dans une tradition, et par là même *il dépend d'un ensemble de normes littéraires* constitué par les possibilités techniques du moment. Autrement dit, le succès d'une nouvelle ne tient pas tellement au sujet (qui peut être, en soi, banal), qu'à la *construction* de celui-ci, ou à une solution inattendue qu'on lui donne en violant la forme stéréotypée, traditionnelle: les nouvelles de Tchekhov "peu originales quant à leur thème, [...] se distinguent par [...] une solution inattendue"⁸⁸. La description d'un amour partagé et heureux ne peut pas donner naissance à une nouvelle; si elle y parvient, ce ne sera qu'en opposition aux nouvelles traditionnelles, qui décrivent un amour empêché par des obstacles. La même observation est valable pour le dénouement, élément de construction particulièrement important dans une nouvelle. Les

87 V. Chklovski, "La construction de la nouvelle et du roman", Ibid., 1965, pp. 170-197.

88 Ibid., 1965, p. 178.

nouvelles à final ouvert, "illusoire", ou "à fin négative" (comme chez Maupassant) par exemple, sont comparées inconsciemment "à celles du type traditionnel qui possèdent une «terminaison»"⁸⁹.

En ce qui concerne les procédés de composition du sujet, V. Chklovski distingue plusieurs types fondamentaux de construction du sujet: la *construction en paliers*, l'encadrement, et la *construction circulaire*, en boucles, ou l'enfilage. L'*enfilage* représente une construction où un même héros traverse des aventures différentes qui forment autant d'épisodes indépendants. Dans ce cas le conte présente les divers exploits d'un seul héros: *Gil Blas* de Lesage, les récits de voyage, *Don Quichotte*, le *Gulliver* de Swift. La *construction en paliers* se réalise selon deux types principaux dont l'un dans les nouvelles et les romans à mystères (ceux de Ch. Dickens, par exemple), dans les romans policiers, utilisée lorsque les séquences qui se succèdent répètent la même structure, comme par exemple dans la nouvelle de Tolstoï, *Trois morts*, où on met en parallèle la mort d'une dame, celle de son cocher et enfin celle de l'arbre qu'on coupe pour en faire la croix. L'encadrement se rencontre aussi quand on crée une nouvelle qui sert de cadre à une autre: procédé utilisé le plus souvent comme moyen pour retarder l'accomplissement d'une action quelconque, comme par exemple dans les *Mille et Une Nuits*, le *Décameron*, *Les Contes de Canterbury*. La construction en paliers est une forme *ouverte* ($A_1 + A_2 + A_3 + \dots + A_n$) où les termes énumérés présentent toujours un trait commun (les démarches analogues de trois frères dans les contes, la succession d'aventures d'un même personnage). La *construction en boucle* est une construction *fermée* (A_1, R_1, A_2)...(A_1, R_2, A_2) qui repose sur une opposition, comme dans le cas où, pour reprendre un exemple donné par T. Todorov, le récit débute par une prédiction, qui à la fin se réalise

⁸⁹ Ibid., p. 177.

malgré les efforts des personnages⁹⁰. La plupart des nouvelles mettent en scène une construction combinatoire en boucles et en paliers.

Éclairage

B. V. Tomachevski (1890-1957). Débute dans les études littéraires par des analyses statistiques du mètre chez Pouchkine, reprises plus tard dans son recueil *Sur le vers* (1929). À l'époque du formalisme se rattachent également deux autres livres: *La versification russe* (1923) et *Théorie de la littérature* (1925). Plus tard, il se consacre à l'édition critique des classiques russes (il a laissé un manuel de textologie, *L'Écrivain et le livre*, 1928) et il enseigne, d'abord la statistique, plus tard l'étude du vers et du style. Il s'est intéressé pendant toute sa vie à l'œuvre de Pouchkine: il a participé à l'édition de ses œuvres et laissé plusieurs livres sur lui: *Pouchkine* (1925), *Pouchkine 1813-1824* (1956), *Pouchkine 1824-1837* (1961, posthume), *Pouchkine et la France* (1960). Il est mort accidentellement et ses derniers livres ont été publiés par ses élèves: *Vers et Langage* (1958), *Stylistique et versification* (1959).

4. Thème-intérêt

Boris Tomachevski systématise les problèmes tenant à la poétique de la fiction dans une *Thématique*⁹¹. Il commence par observer que, au cours du processus artistique, les phrases se combinent entre elles selon leur sens pour former une construction dans laquelle elles se trouvent unies par une idée ou un thème commun: les significations des éléments particuliers de l'œuvre constituent une unité, qui est le *thème*, ce dont on parle. Chaque œuvre possède un thème. Selon Tomachevski, le processus littéraire

⁹⁰ T. Todorov, op. cit., 1971, p. 22-23.

⁹¹ Ibid., 1965, pp. 263-309.

s'organise autour de deux moments importants: le choix du thème et son élaboration et les deux dépendent étroitement du milieu immédiat de l'écrivain, d'une part et, de l'autre, de la tradition littéraire dans laquelle son œuvre s'inscrit. Le thème, qui assure la cohésion du matériel verbal de l'œuvre, peut être à son tour décomposé en petits éléments disposés dans un certain ordre, les motifs, qui sont des unités indécomposables (dans le sens qu'ils se transmettent tels quels d'une œuvre à l'autre): ce sont les plus petites particules du matériau thématique (par exemple, les rencontres du héros, la mort du héros, l'arrivée d'une lettre, etc.). Tomachevski définit le *motif* comme "le thème de cette partie indécomposable de l'œuvre"⁹².

Le choix du thème dépend dans une large mesure de l'accueil qu'il trouve auprès du lecteur. Tomachevski observe que le terme de lecteur désigne un groupe mal défini de personnes dont l'écrivain a une connaissance imprécise; néanmoins "l'image" du lecteur est toujours présente à la conscience de l'écrivain. On nous propose ainsi l'utilisation du terme *intérêt* pour expliciter cette préoccupation de l'auteur pour un lecteur abstrait: l'œuvre doit être "intéressante". Voilà un premier facteur qui guide l'auteur dans le choix de son thème. L'expérience littéraire, la tradition à laquelle se réfère l'écrivain, l'aspiration à une nouveauté professionnelle, à une nouvelle maîtrise - voilà les éléments sur lesquels se concentre l'attention de l'écrivain. D'autre part, l'intérêt du lecteur moyen reste étranger à ces problèmes strictement professionnels, et ses attentes peuvent se limiter à l'exigence d'une qualité purement divertissante (que le thème actuel met à sa disposition). De ce point de vue les matériaux thématiques se groupent à partir des thèmes les plus actuels, c'est-à-dire ceux qui traitent des problèmes culturels du moment, mais qui ne provoquent pas un intérêt à longue durée et ne

⁹² Ibid., p. 268.

survivent pas à la conjoncture quotidienne, parce qu'ils ne sont pas adaptés à la variabilité des intérêts quotidiens de l'auditoire, jusqu'aux thèmes universels (les problèmes de l'amour, de la mort), d'intérêt durable, qui restent, au fond, les mêmes tout au long de l'histoire humaine et qui assurent la vitalité de l'œuvre. Ces thèmes doivent être cependant nourris par une matière concrète et se lier d'une façon ou d'une autre à l'actualité pour pouvoir susciter l'intérêt. "Il ne faut pas comprendre l'actualité comme une représentation de la vie contemporaine. Si par exemple l'intérêt pour la révolution est aujourd'hui d'actualité, cela signifie que le roman historique retraçant une époque de mouvements révolutionnaires, ou le roman utopique qui décrit la révolution dans une situation fantastique peuvent être actuels"⁹³. Le choix du thème dépend donc en égale mesure des particularités de l'époque où l'œuvre est créée et de la tradition littéraire.

Mais il ne suffit pas de choisir un thème intéressant, il faut maintenir l'intérêt du lecteur, stimuler son attention. C'est là qu'intervient l'élément émotionnel: "Susciter l'émotion est le meilleur moyen pour captiver l'attention"⁹⁴. La plupart des œuvres sont construites à partir de la *sympathie* ou de l'*antipathie* provoquée par la manière dont est utilisé le matériau. Le thème de l'œuvre doit être coloré d'émotion, provoquer un sentiment quelconque et aussi un jugement de valeur. L'élément émotionnel est très évident dans les genres littéraires primitifs (le thème de la vertu récompensée et du vice puni); par contre, il devient plus fin et plus complexe dans les œuvres élaborées.

⁹³ Ibid., p. 265.

⁹⁴ Ibid., p. 266.

5. Fable – sujet

Tomachevski introduit à ce point la distinction entre la *fable* - l'ensemble des motifs organisés dans leur ordre causal et chronologique - et le *sujet* - les mêmes motifs, tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre, mais ordonnés par d'autres critères que la simple chronologie. La fable présente les événements dans leur ordre chronologique, logique, cause-effet, ordre qui peut ou non être utilisé comme tel par l'œuvre. En revanche, le sujet représente l'ordre effectif dans lequel sont présentés les événements, ordonnés par l'auteur dans un enchaînement qui lui est dicté par la création de l'œuvre. La modalité choisie par l'auteur pour arranger au cours de sa narration les motifs qui constituent la fable tient des raisons strictement artistiques, pour pouvoir engendrer certains effets sur le lecteur. *Le sujet est une construction entièrement artistique.*

Certains motifs peuvent être omis sans détruire la succession de la narration: ce sont les *motifs associés*. Il existe aussi des motifs qu'on ne peut pas exclure sans porter atteinte au lien de causalité qui lie les événements: ce sont les *motifs libres* (par exemple, dans le conte, la situation qui consiste à donner une tâche au héros), qui jouent un rôle essentiel dans la construction de l'œuvre, car c'est celle-ci qui dicte leur utilisation, et leur introduction dépend largement de la tradition littéraire: chaque école se caractérise par un répertoire de motifs libres, tandis que les motifs associés apparaissent sous la même forme dans les œuvres des différentes écoles: les traditions littéraires jouent un rôle appréciable dans le développement de la fable.

6. Situation – nœud

Les rapports mutuels entre les personnages à un moment donné forment une *situation* (par exemple, le héros aime l'héroïne, celle-ci aime son rival): la situation typique contient des liens contradictoires, que les personnages veulent modifier d'une manière ou d'une autre. La fable représente le passage d'une situation à une autre, passage qui peut se produire grâce à l'introduction de nouveaux personnages (complication de la situation), par l'éviction des anciens personnages (la mort du rival), ou encore grâce à "un changement du lien"⁹⁵. Les *motifs dynamiques* sont les motifs qui changent la situation; ceux qui ne la changent pas s'appellent des *motifs statiques*. "Les descriptions de la nature, du lieu, de la situation, des personnages et de leur caractère, etc., sont des motifs typiquement statiques; les faits et gestes du héros sont des motifs typiquement dynamiques"⁹⁶. Tomachevski propose d'appeler *nœud* l'ensemble des motifs qui violent la situation initiale et qui déterminent le commencement de l'action.

7. Début – final

L'analyse du commencement – appelé *début* – et de la fin – *final* – apporte des éclaircissements sur la disposition du matériau narratif. Tomachevski note que le début peut ne contenir ni l'exposition ni le nœud, tout comme le final peut ne pas coïncider avec le dénouement. L'auteur peut utiliser une exposition directe: il nous fait connaître d'abord les personnages participant à la fable, mais le commencement de l'intrigue peut aussi être brutal. Le dénouement peut inclure des éléments occultés par l'exposition,

⁹⁵ Ibid., p. 272.

⁹⁶ Ibid.

ayant l'effet d'une sorte "d'éclairage à rebours" de toutes les péripéties narrées: c'est un dénouement régressif. En ce qui concerne ces éléments donnés comme "secrets", il existe plusieurs combinaisons possibles: le lecteur sait, les personnages ne savent pas; une partie des personnages sait, une autre ne sait pas; le lecteur et une partie des personnages ne savent pas; personne ne sait, la vérité est découverte par hasard; les personnages savent, le lecteur ne sait pas.

8. Le narrateur

Comme une conséquence de l'importance accordée à la distinction fable/sujet, ainsi qu'aux procédés de construction de la narration. Tomachevski est amené à examiner une autre notion: le *narrateur*, celui qui raconte, et qui ne coïncide pas toujours avec l'auteur. La narration peut être *objective*, présentée au nom de l'auteur, comme une simple information, sans que l'on explique au lecteur comment il prend connaissance des événements, soit *subjective*, présentée au nom d'un narrateur, ou d'un personnage concret. Le narrateur peut être un simple intermédiaire qui raconte ce qui lui a été transmis par d'autres personnages, ou témoin plus ou moins impliqué dans le déroulement de l'action, parfois en tant que personnage principal de la narration. Dans le système du récit objectif l'auteur sait tout, jusqu'aux pensées secrètes des héros. Dans le récit subjectif, la narration est suivie à travers les yeux du narrateur (ou d'un tiers auditeur) et pour chaque information on explique les circonstances dans lesquelles le narrateur (l'auditeur) en a pris lui-même connaissance⁹⁷

⁹⁷ Ibid., pp. 277-278.

9. Motivation

Le système des motifs formant une thématique doit présenter une coordination qui confère à l'œuvre son unité: en d'autres termes, l'introduction des motifs doit être motivée. Concept central pour les formalistes, la *motivation* est envisagée comme "le système de procédés qui justifie l'introduction de motifs particuliers et de leurs ensembles"⁹⁸. Tomachevski distingue trois types de motivation: la motivation *compositionnelle*, *réaliste* et *esthétique*. La *motivation compositionnelle* est définie par les nécessités de l'intrigue, la *motivation esthétique* par les artifices de la construction artistique (en l'occurrence le procédé de *singularisation* visant à renouveler la perception de la chose) et la *motivation réaliste* renvoie à l'illusion de la réalité produite par le texte, ayant justement pour effet de masquer les procédés de la construction artistique, en rendant l'œuvre naturelle et transparente (un manuscrit trouvé, récit introduit en situation). Jakobson montrait⁹⁹ qu'il faut distinguer, sous le terme de "réalisme", la prétention de l'auteur à la vraisemblance ou le jugement arbitraire du lecteur concernant celle-ci, des procédés esthétiques comme la mise en valeur du détail inessentiel et enfin l'existence historique d'une école littéraire du XIX-e siècle (la plupart des révolutions littéraires se sont faites au nom d'une fidélité plus grande à la réalité).

La *motivation compositionnelle* se justifie par "l'économie et l'utilité des motifs". Chaque élément d'une narration a une justification, une "raison d'être". Tomachevski invoque Tchekhov qui disait que si au début d'une nouvelle on spécifie qu'il y a un clou dans le mur, à la fin c'est à ce clou que le héros doit se

⁹⁸ Ibid., p. 282.

⁹⁹ R. Jakobson, "Du réalisme artistique", *ibid.*, 1965, pp. 98-108.

pendre. Chaque épisode, chaque détail a une justification au plan compositionnel. A l'intérieur de cette catégorie il faut faire une mention à part à la *fausse motivation*, destinée à dérouter le lecteur, à détourner son attention de la véritable intrigue (par exemple, la fausse piste dans le policier). Les procédés de fausse motivation sont utilisés pour ménager un dénouement inattendu, surtout dans des œuvres fondées sur une grande tradition littéraire, où le lecteur est habitué par les canons du genre à interpréter chaque détail d'une certaine manière. La fausse motivation est aussi un élément présent dans le pastiche littéraire, ayant cette fois-ci comme but de "dénoncer", "dénuder" certains procédés traditionnels, usés.

La *motivation réaliste* doit donner le sentiment de la "véridicité". L'action doit être perçue par le lecteur comme *vraisemblable*. Il s'agit des motifs d'introduction qui ont la fonction de convaincre le lecteur de l'authenticité des faits relatés ou que les personnages ont réellement existé. L'action représente soit le journal d'un personnage, soit un journal trouvé, soit on utilise des lettres (par exemple, les romans de Gide, Camil Petrescu, Leroux), ou encore on introduit un matériau extra-littéraire, comme dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, ou dans les romans historiques, où on met en scène des personnages historiques.

Certains procédés de motivation deviennent des canons ou même des clichés compositionnels et sont assimilés par la tradition littéraire jusqu'à leur contestation ou à la parodie: le lecteur ne remarque plus, habitué par la technique du roman d'aventures, "l'absurdité du fait que le héros est toujours sauvé cinq minutes avant sa mort imminente" ou, dans le cas de la comédie antique ou classique, que dans le dernier acte tous les personnages se révèlent être parents proches (le motif de la parenté reconnue est utilisé dans *l'Avare* de Molière et dans le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mais dans ce dernier cas le procédé était déjà en train de mourir, passant à l'état de pastiche). Ce motif facilitait beaucoup

le dénouement, dans la mesure où il conciliait les intérêts tout en changeant la situation: c'est pourquoi il est entré dans la tradition. Un procédé largement utilisé en Antiquité, à savoir les retrouvailles d'un fils et d'une mère, ne trouve son explication que sur scène, où il était tout à fait courant, grâce à la force de la tradition littéraire. Quand une nouvelle école poétique remplace l'ancienne, elle détruit la tradition, mais conserve la motivation réaliste de l'introduction des motifs; chaque courant introduit toujours dans ses manifestes quelque déclaration de fidélité envers la vie, la réalité (le classicisme s'insurge contre les traditions de l'ancienne littérature française, le XVIII^e siècle avec les encyclopédistes défend le roman familial et le drame contre les anciens canons, les romantiques critiquaient au XIX^e siècle les vieux canons au nom de la fidélité à la nature).

Alors pourquoi peut-on qualifier de réaliste chaque école et en même temps aucune d'entre elles? Parce que la substitution de la nouvelle école à l'ancienne se fait par la substitution des conventions anciennes, perceptibles comme telles, comme artifices, par d'autres conventions qui ne sont pas encore réceptées comme des canons littéraires: "le matériau réaliste ne représente pas en soi une construction artistique et, pour qu'il le devienne, il faut lui appliquer les lois spécifiques de la construction artistique qui, du point de vue de la réalité, seront toujours des conventions"¹⁰⁰. La motivation réaliste a comme source la création d'une illusion, ce qui n'empêche pas pour autant le développement de la littérature fantastique: dans ce cas on garde toujours la possibilité extérieure et formelle d'une explication simple, quotidienne, mais considérés dans leur ensemble, les faits doivent indiquer une causalité autre, effet qu'on obtient par l'utilisation de motifs qui offrent toujours la possibilité d'une double interprétation (le rêve, le délire, l'illusion visuelle).

¹⁰⁰ Ibid., pp. 287.

La *motivation esthétique* a partie liée à la constatation que "l'introduction des motifs résulte de ce compromis entre l'illusion réaliste et les exigences de la construction esthétique"¹⁰¹. Tomachevski constate que tout ce qui est emprunté à la réalité ne convient pas forcément à l'œuvre et il cite à ce propos Boileau qui disait que "Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable": c'est que le "vrai" désigne ce qui a une motivation réaliste, tandis que le "vraisemblable" se rapporte à ce qui a une motivation esthétique. Un exemple typique de motivation réaliste est la négation du caractère littéraire de l'œuvre à son intérieur même ("On connaît bien la formule: «si cela se passait dans un roman, mon héros aurait agi autrement, mais puisque nous nous trouvons dans la réalité, voilà ce qui s'est produit, etc.»"¹⁰²): le fait même de s'adresser à la forme littéraire confirme déjà les lois de construction esthétique. Chaque motif réel doit être introduit d'une certaine manière dans la construction du récit et doit bénéficier par là même d'un éclairage particulier: toutes les polémiques entre les nouvelles et les anciennes écoles naissent à propos de la motivation esthétique. Tomachevski voit dans la *singularisation* un cas particulier de la motivation esthétique: l'introduction du matériau extra-littéraire doit se justifier par sa nouveauté ("Il faut parler du vieux et de l'habituel comme du nouveau et de l'inhabituel"¹⁰³, à la manière de Swift dans les *Voyages de Gulliver* ou Tolstoï dans *Guerre et paix*).

10. Le héros

Les personnages représentent les "supports vivants" des motifs: l'adjonction d'un motif à un personnage facilite la

¹⁰¹ Ibid., pp. 289.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid., pp. 290.

concentration de l'attention du lecteur. Le personnage permet de mieux s'orienter dans l'amoncellement des motifs, c'est une sorte de moyen auxiliaire, "de fil conducteur" destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers. Tomachevski appelle *caractéristique* d'un personnage le système de motifs qui lui est indissolublement lié; dans un sens restreint, il s'agit des motifs qui définissent le caractère du personnage. Le nom propre est l'élément le plus simple de la caractéristique: les formes élémentaires du récit se réduisent parfois à la simple attribution d'un nom au héros.

La caractérisation du héros peut être *directe*, quand nous recevons les informations sur son caractère soit de l'auteur, soit des autres personnages, soit par le biais d'une auto-description (par exemple, les aveux) du héros. On peut aussi rencontrer une caractérisation *indirecte*, quand le caractère ressort des actes, de la conduite du héros: il arrive que ces actes soient donnés au début du récit, hors du schéma de la fable, comme une partie de l'exposition. Le procédé du *masque*, c'est-à-dire l'élaboration de motifs concrets correspondant à la "psyché" du personnage est un cas particulier de la caractéristique indirecte (la description de l'apparence du personnage, de ses vêtements, de son logement). Le nom même du héros peut servir dans ce sens (la typologie des noms dans les comédies).

Tomachevski distingue deux cas principaux parmi les procédés de caractérisation des personnages: le *caractère constant* qui reste le même au cours de la fable et le *caractère changeant* qui évolue au fur et à mesure du déroulement de l'action. Dans ce dernier cas la rupture du caractère (le fameux repentir du méchant) représente déjà une modification de la situation. Le vocabulaire du héros, le style de ses paroles, les thèmes qu'il aborde dans sa conversation peuvent également servir de masque au héros. Mais il ne suffit pas de différencier les héros, il faut fixer l'attention du lecteur, réveiller son intérêt: dans ce sens le moyen fondamental consiste d'après

Tomachevski à provoquer la *sympathie* envers l'action décrite. C'est ainsi qu'on peut définir le héros comme "le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée"¹⁰⁴.

Tomachevski observe, en bonne tradition aristotélicienne, que, en tant que système de motifs, la fable peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques: celui-ci résulte de la *transformation du matériau en sujet* et "représente d'une part un moyen d'enchaînement de motifs et d'autre part une motivation personnifiée du lien entre les motifs"¹⁰⁵. En tant que forme réduite de fable, l'anecdote consiste souvent dans l'intersection de deux motifs principaux, avec un effet particulier d'ambiguïté, de contraste - le "bon mot", la "pointe": les types anecdotiques se créent au fur et à mesure des rattachements successifs des motifs à un même nom¹⁰⁶.

II. Les genres littéraires

Étant donné que les procédés de composition sont relativement stables d'un pays à l'autre, on peut parler d'une logique spécifique à la construction du sujet; néanmoins les procédés particuliers, leurs combinaisons, leur utilisation et en partie leurs fonctions changent énormément au cours de l'histoire littéraire. Dans ce sens il faut distinguer les procédés *canoniques* et les procédés *libres*. On appelle *procédés canoniques*¹⁰⁷ les procédés obligatoires pour un genre à une époque donnée: au XVII^e siècle, le lieu de l'action reste le même dans chaque tragédie et le temps doit être limité à vingt-quatre heures. Toutes les comédies se terminent par le mariage des amants, les tragédies par la mort des personnages principaux. C'est

¹⁰⁴ Ibid., p.295.

¹⁰⁵ Ibid., p.296.

¹⁰⁶ Les personnages de la comédie italienne sont construits de la même façon.

¹⁰⁷ Ibid., 1965, pp. 298 sq.

que "chaque règle canonique sert à fixer un procédé et, dans ce sens, tout dans la littérature, depuis le choix du matériau thématique, des motifs particuliers, depuis leur distribution jusqu'au système d'exposé, au langage, au vocabulaire, tout peut devenir un procédé canonique". À force d'être répétés, les procédés canoniques deviennent traditionnels et une fois repris par une poétique normative, ils sont érigés en règles obligatoires. Les procédés canoniques s'éliminent d'eux-mêmes car, explique Tomachevski, la valeur de la littérature se trouve dans sa nouveauté et son originalité: l'aspiration au renouvellement s'en prend aux procédés canoniques, traditionnels, stéréotypés en les transposant du groupe des procédés obligatoires aux procédés interdits. C'est ainsi qu'on crée de nouvelles traditions et de nouveaux procédés: il arrive aussi que les procédés tombés en désuétude renaissent quelques générations plus tard.

Tomachevski classe les procédés selon l'appréciation que leur accorde le milieu littéraire en *perceptibles* et *imperceptibles*. Un procédé peut être *perceptible* pour deux raisons: sa trop grande ancienneté ou sa trop grande nouveauté. Les procédés anciens, usés, sont perçus comme un phénomène dénué de sens qui continue d'exister en quelque sorte par la force de l'inertie. Par contre, les procédés nouveaux frappent par leur caractère inhabituel, surtout parce qu'ils sont d'habitude puisés dans un répertoire jusqu'alors interdit. Tomachevski remarque la présence de deux attitudes différentes en ce qui concerne la perceptibilité des procédés utilisés. La première, spécifique pour les écrivains du XIX-e siècle, consiste dans la dissimulation du procédé: "tout le système de motivation s'efforce de rendre *invisible* les procédés littéraires, de développer le matériau littéraire de la manière la plus naturelle, c'est-à-dire *imperceptible*"¹⁰⁸. L'autre attitude consiste

¹⁰⁸ Ibid., p. 300; c'est nous qui soulignons.

dans l'effort pour rendre le procédé évident ("si l'écrivain, qui, à la page précédente, nous communiquait les pensées secrètes du héros, interrompt le discours, il le justifie en prétendant qu'il n'en a pas entendu la fin; ce n'est pas une motivation réaliste, mais une démonstration du procédé, ou mieux la dénudation du procédé"¹⁰⁹). Tomachevski fait une mention à part pour les œuvres qui "révèlent un procédé étranger à l'œuvre, soit traditionnel, soit propre à un autre écrivain. S'il résulte un effet comique de la dénudation d'un procédé littéraire, nous avons affaire à un pastiche. Les fonctions du pastiche sont multiples: on cherche habituellement à ridiculiser l'école littéraire opposée, à détruire son système créateur, à le «dévoiler»"¹¹⁰. Derrière tout pastiche se cache toujours une autre œuvre littéraire ou tout un groupe d'œuvres, comme le prouvent les nouvelles de Tchekov, ou encore les imitateurs de Sterne au début du XIX-e siècle qui formaient une école cultivant le pastiche comme genre autonome.

On observe donc que les procédés se groupent constamment, qu'ils se combinent en systèmes: on peut envisager la différenciation des œuvres selon les procédés utilisés. Les procédés de construction se concentrent autour des procédés perceptibles. Ainsi se créent des classes particulières d'œuvres – les *genres* – caractérisées par ce groupement des procédés autour des procédés perceptibles, les *traits* du genre: "Il suffit que paraisse une nouvelle recueillant un certain succès (par ex. policière) et tout de suite apparaissent des imitations, on crée un genre de nouvelles pour lequel le trait fondamental est la découverte du crime par le détective, c'est-à-dire un certain thème"¹¹¹). Les *traits du genre*, "c'est-à-dire les procédés qui organisent la composition de l'œuvre, sont des procédés dominants, c'est-à-dire que tous les autres procédés

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., p. 301.

¹¹¹ Ibid., p. 302.

nécessaires à la création de l'ensemble artistique leur sont soumis". Le procédé dominant est appelé la *dominante* et l'ensemble des dominantes représente l'élément qui autorise la formation d'un genre (les œuvres tendent à s'organiser autour d'une série d'œuvres donnée, à lui ressembler ou à se différencier de celle-ci). Le genre subit ainsi une évolution et quelquefois il se désagrège, comme, par exemple, le montre la progression de la littérature dramatique du XVIII-e: la comédie se divise en comédie pure et en tragi-comédie, laquelle engendre le drame contemporain. D'autre part, on assiste continuellement à l'apparition de genres nouveaux: la disparition du poème épique et descriptif du XVIII-e siècle a provoqué la naissance au XIX-e du poème lyrique ou romantique. Tomachevski décèle une particularité dans la succession des genres, à savoir le remplacement des genres élevés par des genres vulgaires, processus qui prendrait deux formes: d'un côté, la disparition complète du genre élevé (au XIX-e siècle est morte l'ode, et au XVIII-e l'épopée); de l'autre, la pénétration des procédés du genre vulgaire dans le genre élevé. Ainsi des éléments des poèmes parodiques et satiriques ont pénétré le poème épique du XVIII-e siècle; en France, au commencement du XIX-e siècle, les procédés comiques s'insinuent dans la tragédie classique élevée, aboutissant au drame romantique; la prose de Tchekhov s'est développée dans les journaux humoristiques. L'apparition d'un génie surtout équivaut à une révolution littéraire qui détrône le canon dominant et donne le pouvoir aux procédés jusqu'alors subordonnés. Tomachevski semble conclure à l'impossibilité d'établir une "classification logique et ferme" des genres, étant donné que leur distinction est toujours de nature historique, "c'est-à-dire justifiée uniquement pour un temps donné".

Éclairage

J. Tynianov (1894-1943). Écrivain et historien de la littérature. Enseigne l'histoire de la littérature russe entre 1920 et 1931 à l'institut d'Histoire de l'art à Leningrad. Ses livres de l'époque formaliste sont : *Dostoïevski et Gogol* (1921), *Le problème de la langue poétique* (1924), *Archaisants et novateurs* (1929). Dans les années trente, il écrit des biographies romancées des poètes contemporains de Pouchkine et de Pouchkine lui-même¹¹².

Le problème de l'évolution littéraire a préoccupé dans une large mesure tout le courant formaliste, en raison de l'hégémonie détenue par l'histoire littéraire : à celle-ci on imputait d'avoir fini par être dominée par un "psychologisme individualiste qui substitue des problèmes relatifs à la psychologie de l'auteur, aux problèmes littéraires proprement dits ; il remplace le problème de l'évolution littéraire par celui de la genèse des phénomènes littéraires"¹¹³.

Pour construire une science de la littérature "qui, ne se satisfaisant pas de l'image chaotique des phénomènes et des séries hétérogènes, se propose de les étudier"¹¹⁴, il faut partir de l'affirmation du caractère de système de l'œuvre littéraire et de la littérature dans son entier. De ce point de vue, on peut appeler "*fonction* constructive d'un élément de l'œuvre comme système, sa possibilité d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système et par conséquent avec le système entier. [...] L'élément entre simultanément en relation avec la série des éléments semblables appartenant à d'autres œuvres-systèmes, voire à d'autres séries et, d'autre part, avec les autres éléments du même système

¹¹² Ibid., p. 313.

¹¹³ Ibid., p. 120. Tynianov reproche aussi à l'histoire littéraire d'avoir, pour des raisons de méthode, concentré son attention sur les œuvres de génie, amputant ainsi le tableau littéraire de sa variété.

¹¹⁴ Ibid., 1965, p. 123.

(fonction autonome et fonction synnome)¹¹⁵. Le lexique d'une œuvre entre en relation simultanément avec le lexique littéraire et le lexique pris dans son ensemble et, d'autre part, avec les autres éléments de l'œuvre. La fonction des archaïsmes par exemple, "dépend entièrement du système dans lequel ils sont employés": ils peuvent soit introduire un style élevé, soit avoir une fonction ironique. Par conséquent l'analyse ne doit pas extraire les éléments du système et aussi ne jamais les rapprocher directement à des séries similaires appartenant à d'autres systèmes: autrement dit, l'étude isolée d'une œuvre ne saurait nous donner la certitude d'en saisir la construction. Autrement dit, "la fonction *autonome*, c'est-à-dire la corrélation d'un élément avec une série d'éléments semblables qui appartiennent à d'autres séries, est une condition nécessaire à la fonction *synnome*, à la fonction constructive de cet élément"¹¹⁶. L'automatisation, l'usure d'un élément littéraire n'entraîne pas automatiquement sa disparition, mais le plus souvent un changement de sa fonction: le pastiche, par exemple, "n'a de vie littéraire que dans la mesure où l'œuvre pastichée en a une". La fable peut n'être qu'une motivation du style ou un procédé pour exposer un certain matériau, tout comme il se peut aussi que les descriptions, que l'on serait tenté de réduire au rôle d'auxiliaire, de soudure ou de ralentissement de l'action, dans un autre système littéraire deviennent des éléments principaux dominants, parce qu'il se peut que la fable ne soit qu'un prétexte à l'accumulation des descriptions.

Tynianov "résout de la même manière" le problème du genre littéraire: le roman par exemple, qui peut nous paraître homogène, se développant de manière autonome, est en réalité variable et son matériau linguistique, extra-littéraire, change d'un système à l'autre: "Nous sommes enclins à nommer les genres d'après leurs *traits secondaires*, en gros d'après les dimensions (récit, nouvelle,

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid., p. 125. C'est nous qui soulignons.

roman). L'étude des genres est impossible hors du système dans lequel et avec lequel ils entrent en corrélation. Et en quoi consiste la corrélation de la littérature avec les séries voisines? Avec la vie sociale, par exemple. Mais *"comment et en quoi la vie sociale entre-t-elle en corrélation avec la littérature? [...] La vie sociale entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal"*¹¹⁷, autrement dit "la littérature a une fonction verbale par rapport à la vie sociale". Les intentions de l'auteur, sa liberté de création, se conjuguent aux nécessités de la création: cette liberté est limitée d'un côté par la corrélation des éléments à l'intérieur de l'œuvre, de l'autre par la corrélation de l'œuvre avec les autres séries littéraires. L'orientation de l'œuvre sera vers sa fonction verbale, qui est aussi sa première fonction sociale. L'évolution représente un changement des rapports entre les termes du système, c'est une "substitution" de systèmes et ces substitutions supposent non pas un renouvellement et un remplacement soudain et total des éléments formels, mais *la création d'une nouvelle fonction de ces éléments formels*. Ce qui amène Tynianov à affirmer que l'étude de l'évolution littéraire n'est possible que si on la considère comme une *série*, un système qui entretient des relations de corrélation et de conditionnement avec d'autres séries ou systèmes.

V. Vladimir Propp et la morphologie du conte

On ne saurait pas clore cette présentation du formalisme russe sans faire une place à Vladimir Propp (1895-1970), folkloriste et

¹¹⁷ Ibid., p. 31.

ethnologue de renom dont l'activité s'est développée plutôt en marge du formalisme. Ses recherches sur la structure du conte ont fortement influencé la narratologie française et se trouvent à l'origine des grammaires du récit que se sont proposé d'élaborer, entre autres, A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Claude Bremond.

Éclairage

Il y a quelque chose de véritablement révolutionnaire dans la démarche suivie par Propp à l'intérieur de ce livre [la *Morphologie du conte*]. Les folkloristes antérieurs, notamment ceux de l'école finnoise, avaient accompli un immense travail de recensement des contes du monde entier. Ils avaient, de plus, observé que d'innombrables éléments de ces contes (appelés «motifs») se retrouvaient aux quatre coins du monde, dans des contes restés apparemment sans aucun contact mutuel. Ces observations avaient abouti à la constitution de précieux index, dont le plus célèbre est celui dû à Aarne. Mais ces index impressionnants, tout comme les listes de types de contes que les accompagnaient, ne cessaient de donner l'image d'un grand chaos, où les ressemblances et les différences restaient inexpliquées. Face à ce tableau, la procédure adoptée par Propp frappe d'abord par son extraordinaire simplicité. Partant de l'analyse de cent contes de fées russes, tirés du recueil d'Alexandre Afanassiev, Propp dégage un schéma narratif qui leur est commun, et qui caractérise de plus, affirme-t-il, tous les contes de fée du monde entier ! Ce schéma, cependant, ne se présente pas comme un bloc insécable, mais se compose de trente et une «fonctions», c'est-à-dire des actions considérées du point de vue de leur signification pour le déroulement de l'intrigue; ces fonctions entrent en relations précises l'une avec l'autre. On peut avoir l'impression, à lire ce travail, que s'y reproduit la révolution accomplie naguère par Mendeleïev dans l'univers de la matière: à la place de la série décousue d'éléments chimiques apparaît un rigoureux système périodique¹¹⁸.

¹¹⁸ Tzvetan Todorov, "Vladimir Propp", *Histoire de la littérature russe*, (Le XX-e siècle. Gels et dégels), ouvrage dirigé par Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman et Vittorio Strada, Fayard, 1990, p. 574.

Jusqu'à Propp, les folkloristes étudiaient les ressemblances entre les contes en comparant le récit dans son entier avec ses variantes et jamais les sujets entre eux. Par contre, Propp propose¹¹⁹ de comparer les contes du point de vue de leur composition, de leur structure. Si l'on observe attentivement les personnages du conte, on se rend compte que, sous les différences tenant à leur âge, sexe, état civil, etc., ils accomplissent au cours de l'action, les mêmes actes, qu'ils remplissent donc des *fonctions* identiques. Par exemple:

1. Le roi envoie Ivan chercher la princesse. Ivan part.
2. Le roi envoie Ivan chercher un objet singulier. Ivan part.
3. La sœur envoie son frère chercher un remède. Le frère part.
4. La marâtre envoie sa belle-fille chercher du feu. La belle-fille part.

5. Le forgeron envoie l'apprenti chercher la vache. L'apprenti part.

L'envoi et le *départ* sont donc des constantes, des invariants, des actions dont la fonction est d'introduire une autre action. Celui qui envoie, celui qui part, la motivation de l'envoi sont des variables. Il importe donc de savoir que fait un personnage, quelle action il accomplit, ensuite quels moyens sont utilisés pour cet accomplissement (persuasion, ruse, violence, magie, etc.) et dans quel but il agit (pour faire du mal, aider, s'amuser, etc.). Les étapes de la recherche, les obstacles peuvent donc coïncider dans leur essence sans coïncider dans leur apparence. En développant ce genre de raisonnement, Propp se propose, à partir d'un corpus de cent contes, d'isoler les fonctions des personnages, dans le but de mettre au point, une fois ces fonctions établies, une *définition structurale du conte*.

La *fonction* représente un fait accompli par un personnage bien défini du point de vue de sa signification pour le déroulement

¹¹⁹ V. Propp, *Morfologia basmului*, Univers, București, 1970.

de l'action. "La fonction doit être comprise comme un acte des personnages, défini du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'action du conte considéré comme un tout"¹²⁰. C'est dire que la *succession* des fonctions dans le conte est très importante à établir et qu'elle est toujours la même (une interdiction crée la possibilité d'une transgression, le préjudice crée la possibilité d'une action judiciaire, un vol ne peut avoir lieu avant qu'on ne casse une porte.); *il existe donc au niveau de la narration certaines contraintes qui obligent les fonctions de s'ordonner dans une chaîne unique, la succession de celles-ci étant identique*. La solidarité organique de l'ensemble régit l'ordre de succession des parties; sous peine d'incohérence, celles-ci doivent se grouper en *séquences stables*. Cette contrainte, entraînant de proche en proche les fonctions à s'ordonner en une chaîne unique conduit à poser en principe que "la séquence de fonctions est toujours stable", ce qui ne veut pas dire que toutes les fonctions soient données dans chaque conte-occurrence; il peut y avoir des lacunes, mais celles-ci ne brisent pas la chaîne, car elles n'entraînent pas un changement quelconque dans l'ordre des fonctions. Propp décèle premièrement une séquence ayant le rôle de préparer ce qui va suivre, un prologue qui définit la situation initiale et qui ne constitue pas une fonction:

1. Un des membres d'une famille est absent du foyer (Absence);
2. Une interdiction est adressée au héros (Interdiction);
3. L'interdiction est violée (Transgression);
4. Le méchant cherche à se renseigner (Demande de renseignement);
5. Le méchant reçoit l'information relative à sa future victime (Renseignement obtenu);
6. Le méchant tente de tromper sa victime pour s'emparer de lui ou de ses biens (Duperie);

¹²⁰ Op. cit., p. 31.

7. La victime tombe dans le panneau et par là aide involontairement son ennemi (Complicité involontaire).

L'action proprement dite commence avec la huitième fonction, dont l'importance est essentielle:

8. Le méchant cause un dommage à un membre de la famille (Méfait);

9. On apprend l'infortune survenue; le héros est prié ou commandé de la réparer (Appel ou Envoi au secours);

10. Le héros accepte ou décide de redresser le tort causé (Entreprise réparatrice);

11. Le héros quitte la maison (Départ);

12. Le héros est soumis à une épreuve préparatoire à la réception d'un auxiliaire magique (Première fonction du donateur);

13. Le héros réagit aux actions du futur donateur (Réaction du héros);

14. Un auxiliaire magique est mis à la disposition du héros (Transmission);

15. Le héros arrive aux abords de l'objet de sa recherche (Transfert d'un royaume dans un autre);

16. Le héros et le méchant s'affrontent dans une bataille en règle (Lutte);

17. Le héros reçoit une marque ou un stigmate (Marque);

18. Le méchant est vaincu (Victoire);

19. Le méfait est réparé (Réparation);

20. Retour du héros (Retour);

21. Le héros est poursuivi (Poursuite);

22. Le héros échappe à la poursuite (Délivrance);

23. Le héros incognito gagne une autre contrée ou rentre chez lui (Arrivée incognito);

24. Un faux héros prétend être l'auteur de l'exploit (Imposture);

25. Une tâche difficile est proposée au héros (Tâche difficile);

26. La tâche difficile est accomplie par le héros (Accomplissement);

27. Le héros est reconnu (Reconnaissance);
28. Le faux héros ou le méchant est démasqué (Découverte);
29. Le héros reçoit une nouvelle apparence (Transfiguration);
30. Le faux héros ou le méchant est puni (Châtiment);
31. Le héros se marie et/ou monte sur le trône (Mariage).

Tous les contes, analysés à un certain niveau d'abstraction, tiennent d'un même type structural, obéissent à un même plan d'organisation, qui constitue leur modèle archétypal. Les fonctions agissent comme les éléments stables et constants des contes populaires, elles sont indépendantes du personnage qui les remplit et de la manière dont elles sont remplies: elles constituent les éléments composants du conte populaire. Propp se propose ainsi d'élaborer une *morphologie* du conte, l'ensemble des fonctions constituant un système stable (et répandu), leur enchaînement formant une séquence qu'on peut considérer comme étant le schéma idéal du conte russe, partant de l'observation que le nombre des fonctions données dans le conte populaire est limité et que la séquence des fonctions est toujours identique.

Pour Propp, les personnages se définissent par les *sphères d'action* auxquelles ils participent, ces sphères étant formées par les faisceaux de fonctions qui sont attribuées aux personnages. Propp aboutit à la délimitation de sept personnages-type: le Héros, le Faux héros, la Princesse, le Mandateur (le père de la princesse), le Donateur, l'Agresseur et l'Auxiliaire. Le conte évolue entre un moment initial, qui provoque une rupture de "l'ordre" établi, jusqu'à la fin, qui vise à la réintégration de cet ordre.

La méthode proposée par Propp a été par la suite généralisée à d'autres genres littéraires, dans la mesure où son analyse concerne un niveau de signification autonome, notamment le *récit*. Elle ouvrait à l'analyse la perspective de la possibilité de l'élaboration de modèles de la narration en mesure de rendre compte d'autres genres littéraires. Dès lors la narratologie pouvait se proposer l'élaboration

d'une grammaire du récit, avec ses deux composantes, une syntaxe, comprenant les règles d'agencement des plus petites unités du récit et une morphologie, ayant pour but de déceler ces unités élémentaires de la narration.

*

* *

La poétique française se reconnaît de fortes racines dans le formalisme russe: une des raisons de cette attitude est à trouver dans le projet des formalistes d'élaborer une science de la littérature, ce qui les a forcés à chercher les propriétés universelles ou au moins générales de la littérature. Description scientifique voulait dire pour eux description du fonctionnement du système littéraire, l'analyse de ses éléments constitutifs et la mise à jour de ses lois. La littérature est saisie comme un système de signes, un code, analogue aux autres systèmes signifiants, tels la langue articulée, les arts, les mythologies, les représentations oniriques, etc. D'autre part, et par là elle se distingue des autres arts, elle se construit à l'aide d'une structure, à savoir la langue; elle est donc un système significatif au second degré, autrement dit un système *connotatif*¹²¹. Tout élément présent dans l'œuvre porte une signification qui peut être interprétée suivant le code littéraire: selon Chklovski "l'œuvre est entièrement construite" et cette organisation est intérieure au système littéraire et ne se rapporte pas au référent. À son tour, Eikhenbaum notait que: "pas une seule phrase de l'œuvre littéraire ne peut être, en soi, une «expression» directe des sentiments personnels de l'auteur, mais elle est toujours construction et jeu".

¹²¹ Développement d'un sens *second* qui s'ajoute au sens *dénotatif*, on a souvent dit que la littérature dénote (les signes, en vertu d'un code, dénotent les objets du monde) le monde et connote les signes produits pour en parler: le concept de *littérarité* veut aussi dire que le texte connote ses propres signes.

Les Formalistes arrivent ainsi progressivement à la conclusion que l'œuvre est le produit de l'interrelation de plusieurs facteurs, que la littérature se présente à l'analyste en tant que système d'interdépendances entre les éléments, système où chaque élément a une valeur grâce à la place qu'il détient à l'intérieur de celui-ci. L'œuvre n'est pas une simple accumulation de procédés, mais un tout organisé: l'héritage du formalisme russe a été surtout de nature méthodologique, car il offrait la perspective de l'élaboration d'un ensemble de procédés et de techniques servant à la description de l'œuvre littéraire.

Lectures complémentaires

- **Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană**, coordonator Silviu Iosifescu, Ed. științifică, București, 1972
- **Ce este literatura?** - Școala formală rusă - antologie și prefață de Mihai Pop, Ed. Univers, București 1983
- **Poetica americană. Orientări actuale**, studii critice, antologie, note și bibliografie de Borcilă, Mircea, McLain, Richard, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981
- **Teoria limbajului poetic. Școala filologică rusă**, antologie, traducere, studiu introductiv de L. Cotorcea, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1994
- **Théorie de la littérature**. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Le Seuil, "Tel Quel", Paris 1965
- Călinescu, Al., **Perspective critice**, Junimea, Iași, 1978
- Propp, Vladimir, **Morfologia basmului**, Univers, București, 1970
- Propp, Vladimir, **Rădăcinile istorice ale basmului**, traducere de Radu Nicolau, prefață Nicolae Roșianu, Univers, București, 1973
- Saussure, Ferdinand de, **Cours de linguistique générale**, Payot, 1967
- Șklovski, Viktor, **Despre proză** 1-2, Univers, București, 1975
- Tomașevski, Boris, **Teoria literaturii. Poetica**, traducere, prefață și comentarii Leonida Teodorescu, Univers, București, 1973

Les fondements linguistiques de la poétique

– les fonctions du message verbal; – la fonction poétique; – limites du schéma jakobsonien; – ouvertures vers la pragmatique

Roman Jakobson et les fonctions du langage

Roman Jakobson (1896-1982) fait partie, dès l'âge de 19 ans, d'un groupe d'étudiants qui ont créé un "cercle linguistique", le *Cercle de Moscou* (remarquable par sa participation interdisciplinaire, car il réunissait écrivains, philosophes et poètes) qui, travaillant en étroite collaboration avec une association analogue de Saint-Petersbourg se trouvèrent à l'origine du Formalisme russe. Jakobson s'établit en 1920 à Prague où il fonde le fameux *Cercle de Prague* (1926). Fuyant le nazisme, il quitte la Tchécoslovaquie en 1939, passe pour un court moment en Suède, pour s'établir en 1941 à New York, puis à Harvard. Le *Cercle de Prague* favorise des rapports étroits entre le formalisme et la linguistique, surtout par les travaux de phonologie de Trouketzky et de Jakobson, basés sur la constatation que, dès qu'on renonce à considérer les sons du langage du point de vue de leur évolution historique, pour ne prendre en compte que leur fonction dans le langage, on observe

qu'ils constituent un système clos, une structure, à l'intérieur de laquelle tous les éléments sont interdépendants.

Éclairage

Pourquoi ne pas dès lors se demander si la langue toute entière d'une part et si toute l'œuvre littéraire d'autre part, ne constituent pas une totalité structurale? Hypothèse que Jakobson se propose de valider dans le domaine de la poésie en introduisant la notion de fonction poétique: la clôture du poème s'explique par le fait qu'il s'agit d'un type de texte structuré principalement par la fonction poétique. Celle-ci rend compte, parce qu'elle domine la production du texte, du choix et de l'agencement du matériel verbal. [...] La différence entre le structuralisme de Saussure et celui qu'élabore, quelques années après, Roman Jakobson à Prague, tient largement à la place accordée à la poésie par l'un et par l'autre. Saussure poursuit simultanément la rédaction de deux ouvrages, l'un est une recherche sur les anagrammes, c'est-à-dire sur ce qui était à ses yeux le chiffre de l'écriture de la poésie, l'autre est un traité de linguistique générale qui se propose d'isoler un objet langue et de montrer qu'il est un système. Son problème était que les postulats qui sont à la base de ces deux démarches étaient contradictoires: l'existence des anagrammes met en question les postulats de l'arbitraire du signe et de la linéarité du signifiant qui servent de base à l'entreprise du *Cours de linguistique générale*. [...] Pour Jakobson, la poésie est totalement homogène au langage et la langue ne saurait être pensée complètement si on n'y intègre pas la possibilité d'une poétique. D'où ce va-et-vient spontané entre grammaire et poésie qu'il pratique comme une respiration¹.

Se passionnant pour la phonologie, Roman Jakobson est fasciné par le rapport entre son et sens dans la poésie², domaine où les signes sont loin d'être arbitraires. Se passionnant aussi pour la poétique, Jakobson se pose très tôt le problème de l'identité de la littérature et d'une définition de la science de la littérature à partir du postulat que

¹ Daniel Delas, *Roman Jakobson*, Bertrand-Lacoste, 1993, pp. 13-15.

² Roman Jakobson, "Linguistique et poétique" (1960), *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Minuit, 1963.

l'objet d'une telle science ne saurait être constitué par les œuvres littéraires en elles-mêmes, mais par les *procédés*. C'est à ce propos qu'il invente le concept de *littérarité*.

1. Les facteurs et les fonctions de la communication

Il nous semble donc utile de commencer par passer en revue les facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout acte de *communication* verbale, c'est-à-dire de nous demander quelles sont les conditions qu'un message doit remplir pour exister. Par *communication* on comprend la transmission d'une information d'un point à un autre. Pour ce faire, on utilise un *code*, – un répertoire d'éléments et son mode d'emploi³ –, à l'aide duquel on transmet le *message*. Dans la théorie de l'information, le message, transmis par un émetteur à un récepteur au moyen d'un *canal*, est une séquence de signaux organisés conformément aux règles d'un code: il présuppose ainsi des opérations d'encodage et de décodage. Tout message est produit par quelqu'un: c'est le *destinateur* qui produit le message à l'intention d'un récepteur, le *destinataire*. Mais le message lui-même fait partie d'un *contexte*, il est orienté vers une situation, à laquelle il se réfère: c'est d'ailleurs une condition essentielle pour sa compréhension. Ensuite, le message requiert un *code*, commun en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire. Le terme de code a d'abord été employé dans la théorie de l'information où il désigne un *inventaire de symboles* arbitrairement choisis, accompagné d'un *système de règles* en vue de leur combinaison. Dans la linguistique, on entend par *code* non seulement un ensemble limité de signes ou d'unités, relevant d'une morphologie, mais aussi les

³ Le code oral est formé des phonèmes, unités et règles de concaténation; le code écrit de graphèmes, mots graphiques et règles de concaténation.

procédures de leur agencement, leur organisation syntaxique. L'articulation de ces deux composantes permet la production des messages. Enfin, le message "requiert un *contact*, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui lui permet d'établir et de maintenir la communication"⁴. Ces facteurs, indispensables à la communication verbale, sont schématisés par Roman Jakobson de la façon suivante:

DESTINATEUR	CONTEXTE MESSAGE CONTACT CODE	DESTINATAIRE
-------------	--	--------------

Chacun de ces six facteurs est associé à une *fonction*⁵ linguistique:

1) Le message exerce une fonction "expressive" ou *émotive* venant du *destinateur*, visant à exprimer l'attitude de l'émetteur (joie, colère, etc.) à l'égard de ce dont il parle. La couche purement émotive, dans la langue, est représentée par les interjections, les exclamations, les variations de ton (la même expression dite sur des tons différents a des sens différents); la poésie lyrique et romantique constitue un bon exemple dans ce sens. La fonction émotive se manifeste dans des proportions variables dans tous nos propos, aux niveaux phonique, grammatical et lexical.

⁴ Op. cit., 1963, p. 214.

⁵ Il faut aussi observer que le terme de fonction a au moins trois acceptions différentes en linguistique: pour André Martinet, la fonction principale du langage est la fonction de communication; pour Luis Hjelmslev, la fonction est une relation entre deux variables, ce qui permet d'engendrer, au niveau de l'analyse des énoncés narratifs, comme on va le voir, le modèle actantiel des personnages; enfin, selon Jakobson, la fonction est l'élément qui "donne à la forme le caractère d'une structure".

2) L'orientation du message vers le *destinataire* se retrouve dans la fonction *conative*, manifeste dans le vocatif et l'impératif, les apostrophes.

3) Le message est orienté vers le *contexte*: c'est, selon Jakobson, la caractéristique dominante de nombreux messages. Cette fonction s'appelle "dénotative", "cognitive", *référentielle* (par exemple dans les messages informatifs du type "Le train part à 16h. du quai 24"). Ces trois propriétés du langage sont reprises au modèle traditionnel, proposé par Bühler dans les années trente, où elles désignaient les trois sommets d'un triangle correspondant à la première personne, le destinataire, à la seconde personne, le destinataire, et à la troisième personne, "quelqu'un" ou "quelque chose". A partir de ce modèle triadique, Roman Jakobson déduit l'existence de trois autres facteurs constitutifs de la communication verbale et de fonctions linguistiques supplémentaires.

4) "Il y a des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne («Allo, vous m'entendez?»), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas («Dites, vous m'écoutez?»[...])"⁶. Cette accentuation du *contact* se fait en vertu de la fonction *phatique* (terme emprunté à Malinowski): très présente dans la communication quotidienne, elle peut donner lieu à des dialogues dont l'unique but est de prolonger la conversation, par désir de séduction, par angoisse, pour rassurer, par convivialité, etc.

5) La logique moderne fait la distinction entre un "langage-objet", parlant des objets, et le "métalangage", parlant du langage lui-même. Jakobson remarque que le métalangage n'est pas seulement un outil scientifique à la disposition des logiciens et des linguistes: il joue aussi un rôle important dans le langage de tous les jours. "Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir,

⁶ Op. cit., 1963, p. 217.

nous pratiquons le métalangage sans nous rendre compte du caractère métalinguistique de nos opérations: chaque fois que le destinataire et/ou le destinataire jugent nécessaire de vérifier s'ils utilisent bien le même *code*, le discours est centré sur le code: il remplit une fonction *métalinguistique*⁷. Des échanges verbaux comme "Je ne vous suis pas? Que voulez-vous dire?", "Comprenez-vous ce que je veux dire?" mettent en œuvre la fonction métalinguistique⁸. Les dictionnaires, les grammaires, le commentaire de texte, l'exégèse témoignent tous de ce type d'activité métalinguistique.

6) Il nous reste à analyser un dernier facteur, le *message* lui-même. "La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction *poétique* du langage"⁹, fonction qui occupe la place centrale dans le schéma jakobsonien.

Selon Jakobson, l'œuvre n'a pas comme unique fonction la fonction poétique, "cette fonction qui met en évidence le côté palpable de signes", elle en est seulement la fonction essentielle, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit présente exclusivement dans l'œuvre littéraire, puisqu'on la retrouve dans les autres activités verbales, cette fois-ci dans une position subsidiaire, accessoire. C'est aussi une raison aux yeux de Jakobson, pour que la linguistique ne se limite pas au domaine de poésie. Jakobson cite dans ce sens deux exemples que nous allons reprendre intégralement: "«Pourquoi dites-vous toujours *Jeanne et Marguerite*, et jamais *Marguerite et Jeanne*?

⁷ Ibid, p. 217.

⁸ Ou encore cet exemple amusant tiré du même chapitre: "Qu'on imagine un dialogue aussi exaspérant que celui-ci: «Le sophomore s'est fait coller» «Mais qu'est-ce que *se faire coller*?» «*Se faire coller veut dire* la même chose que *sécher*.» «Et *sécher*?» «*Sécher, c'est échouer à un examen*.» «Et qu'est-ce qu'un *sophomore*?» insiste l'interrogateur ignorant du vocabulaire estudiantin. «Un *sophomore* est (ou signifie) un étudiant de seconde année»".

⁹ Ibid., p. 218.

Préférez-vous Jeanne à sa soeur jumelle?» «Pas du tout, mais ça sonne mieux ainsi»: dans une suite de deux mots coordonnés”, commente Jakobson, “et dans la mesure où aucun problème de hiérarchie n’interfère, le locuteur voit, dans la préséance donnée au nom le plus court, et sans qu’il se l’explique, la meilleure configuration possible du message”. Et le deuxième exemple d’utilisation “quotidienne” de la fonction poétique: “Une jeune fille parlait toujours de «l’affreux Alfred» «Pourquoi affreux?» «Parce que je le déteste.» «Mais pourquoi pas *terrible, horrible, insupportable, dégoûtant?*» «Je ne sais pas pourquoi, mais *affreux* lui va mieux.» Sans s’en douter, elle appliquait le procédé poétique de la paronomase”¹⁰. Ou encore la célèbre analyse du slogan politique *I like Ike*, formé de trois monosyllabes qui comptent trois diphtongues /ay/, dont chacune est suivie symétriquement par un phonème consonantique, /...l..k..k/”¹¹. *I like* rime avec *Ike*, le second des deux mots est d’ailleurs complètement inclus dans le premier: c’est ce qu’on appelle rime en écho /layk/-/ayk/, et l’effet de sens est celui d’un sujet aimant enveloppé par l’objet aimé: le rôle secondaire de la fonction poétique “renforce le poids et l’efficacité de cette formule électorale”¹². Jakobson observe aussi que la poésie épique, focalisée sur la troisième personne, est centrée sur la fonction référentielle; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, met à contribution la fonction émotive; la poésie à la seconde personne “est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou exhortative, selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première”¹³.

¹⁰ Ibid.

¹¹ On a noté la dominance d’un semblable noyau /ay/ dans certains sonnets de Keats.

¹² Ibid., p. 219.

¹³ Ibid.

Les six fonctions de base de la communication verbale complètent le schéma des six facteurs fondamentaux par un schéma correspondant des fonctions:

	RÉFÉRENTIELLE	
ÉMOTIVE	POÉTIQUE	CONATIVE
	PHATIQUE	
	MÉTALINGUISTIQUE	

Il est bien sûr difficile sinon utopique de trouver des messages qui manifesteraient une seule de ces fonctions: la diversité des messages réside non dans le monopole de l'une ou l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante. Dans cette perspective, la poétique peut être entièrement définie comme "cette partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage"¹⁴.

2. La fonction poétique

Par la suite, Roman Jakobson se demande comment reconnaître, en utilisant la perspective linguistique, la fonction poétique, l'élément dont la présence est indispensable dans toute œuvre poétique. Pour ce faire, il a recours aux deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal: la *sélection* et la *combinaison*. Prenons un exemple et considérons "enfant" le thème d'un message. Le locuteur fait un choix parmi une série de noms existants, plus ou moins semblables, tels que *gosse*, *mioche*, *gamin*, tous plus ou moins équivalents d'un certain point de vue; ensuite, pour commenter ce thème, il fait choix d'un des

¹⁴ Ibid., p. 222.

verbes sémantiquement apparentés - *dort, sommeille, repose, somnole*. Les deux mots choisis se combinent dans la chaîne parlée. Tout message verbal est produit à la fois par le choix entre des unités simultanées et par l'enchaînement des unités sélectionnées dans la succession de la parole. *Sélection* et *combinaison* sont les deux modes d'arrangement fondamentaux des signes linguistiques, présents à tous les niveaux. Le signe se détache ainsi sur un *paradigme* virtuel, selon une relation de similarité ou de dissimilarité, et s'intègre dans un *syntagme* actuel selon une relation de contiguïté. La *sélection* est produite sur la base de l'*équivalence*, la *similarité* et la *dissimilarité*, de la *synonymie* et de l'*antonymie*, tandis que la *combinaison*, la construction de la séquence, repose sur la *contiguïté*, la *complémentarité*. Jakobson rapproche ces deux modes d'arrangement linguistiques des deux tropes fondamentaux de la rhétorique: la *métaphore*, où un terme est substitué à un autre selon une relation de ressemblance, et la *métonymie*, où un terme vaut pour un autre selon une relation de contiguïté: "*La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence"¹⁵. Tel est le postulat central de la poétique jakobsonienne. Les unités du discours – respectivement, les syllabes, les accents de mots, les frontières de mot, les pauses syntaxiques et les longueurs prosodiques – sont considérées comme mesurables et équivalentes entre elles par la métrique. La séquence poétique est ainsi structurée par la "réitération régulière d'unités équivalentes", et le vers est défini comme un "discours répétant partiellement ou totalement la même figure phonique", car les équivalences métriques sont soutenues par

¹⁵ Ibid., p. 220; c'est nous qui soulignons.

les similarités sonores: rimes, allitérations, assonances, paronomases, homophonies.

Éclairage

S'il me fallait choisir un fait de la biographie de Jakobson pour en faire le symbole, ce serait celui-ci: un adolescent âgé de dix-huit ans est brûlé par les vers de trois poètes contemporains, de peu ses aînés: Khlebnikov, Maïakovski, Pasternak; il se promet de ne jamais oublier cette expérience. Même si ce fait n'a pas eu lieu, il est nécessaire pour comprendre les lignes maîtresses de la carrière de Jakobson. Il y a tout d'abord comme un pari, d'être linguiste et de vivre en même temps intensément une poésie aussi audacieuse. La solution de tranquillité aurait été de pratiquer la linguistique mais de ne lire que des énoncés "moyens"; ou inversement, de se passionner pour la poésie mais de laisser de côté la science du langage. Jakobson n'a voulu renoncer à rien, et il a gagné: sa théorie du langage a ceci d'exceptionnel, qu'elle n'admet pas l'opposition entre norme et exception. Si une théorie linguistique est bonne, elle doit pouvoir rendre compte non seulement, disons, de la prose utilitaire neutre, mais des créations verbales les plus sauvages d'un Khlebnikov, par exemple. C'est en cela que Jakobson linguiste nous est particulièrement précieux.¹⁶

3. Limites du modèle jakobsonien

Le schéma de Jakobson¹⁷ a résisté assez bien aux critiques souvent pertinentes, d'une part grâce à sa simplicité et de l'autre, par

¹⁶ Tzvetan Todorov, "La poétique de Jakobson" (1971), *Théories du symbole*, Le Seuil, "Points Essais", 1977, pp. 351-352.

¹⁷ Pour pouvoir mieux saisir la richesse du schéma jakobsonien, il serait peut-être utile de rappeler que, pour Saussure, le circuit de la parole entre deux interlocuteurs se passait de la façon suivante: un concept donné déclenche dans le cerveau l'image acoustique qui lui correspond (phénomène psychique); le cerveau transmet aux organes phonatoires une impulsion corrélatrice à l'image acoustique (processus physiologique); les ondes sonores se propagent de la bouche de A vers l'oreille de

la combinaison ingénieuse de deux forces contradictoires à l'œuvre dans le langage, la force centrifuge et la force centripète: la force communicationnelle (les fonctions 1, 2, 3), en vertu de laquelle "*Je te parle du Monde*", et la force poétique, insoucieuse de la réception et de la clarté, autotélique. La fonction poétique déborde la poésie *stricto sensu*, s'étendant vers tout le langage, du calembour au slogan publicitaire ou politique. D'autre part, l'analyse de la poésie, définie par la prédominance de la fonction poétique, doit prendre en compte les autres fonctions, mises à profit, on l'a déjà vu, dans la tentative de différencier les genres.

La perspective communicationnelle adoptée par Jakobson occulte la *fonction symbolique* de la langue, en vertu de laquelle nous sommes en mesure d'évoquer des fragments du réel que nous n'avons jamais perçus de façon directe: il s'agit d'une fonction issue du pouvoir d'abstraction inhérent aux signes eux-mêmes (le mot *flamme* signifie "flamme", mais symbolise dans un certain code littéraire, l'amour; *t'es mon pote* signifie "t'es mon pote", mais connote la familiarité).

On a souvent reproché à Jakobson l'absence de toute mention à la *fonction cognitive*, par laquelle nous déterminons notre relation au monde: Jakobson l'assimile à la fonction référentielle, soumise, comme les autres, au principe de communication. Or il semble évident qu'en dehors du découpage structurant du monde opéré par les signes, nous vivrions dans un univers amorphe, reliés à lui par les instincts: en structurant le monde, on l'a souvent dit, le langage "construit" la réalité. D'autre part, la communication n'est pas ce tête-à-tête idéal, où tout ce passe sans résistances, où on pourrait occulter les ambiguïtés, les homonymies, les paronymies ou

B (processus physique); enfin, le circuit est repris en ordre inverse au niveau de B. Il résulte que, pour Saussure, les processus d'encodage et de décodage ont lieu au niveau du cerveau, où sont stockés les éléments du code, ainsi que les opérations de "recherche dans la mémoire".

encore le "non-dit", d'autant plus que la relation de chacun avec le monde passe par "l'univers de croyances" propres à son milieu social. On a aussi reproché¹⁸ au schéma jakobsonien d'être trop général pour pouvoir engendrer une taxinomie et une syntaxe et, en même temps, trop restreint. On considère aujourd'hui que le phénomène de la communication est plus complexe et qu'il doit être situé dans un contexte plus ample et moins mécaniciste que ne le faisaient les théories de l'information. Searle et Austin, par exemple, voient dans le langage l'œuvre de certaines opérations intersubjectives, conception qui les déterminent à situer le concept de communication dans un contexte élargi, où le couple destinataire/destinataire n'incarne plus des abstractions, mais des sujets compétents, à un certain moment de leur propre devenir, et dont les "rôles" sont "inscrits" dans les discours qu'ils tiennent. La communication n'est pas ce tête-à-tête idéal représenté dans le schéma fonctionnel, les instances de l'émetteur et du récepteur sont beaucoup plus complexes, dédoublées comme dans le cas du discours littéraire, et de toute façon leurs compétences ne sont pas identiques, comme chez Jakobson, mais elles manifestent constamment la tendance de s'adapter l'une à l'autre: il faut tenir compte, dans toute analyse de la démarche communicative des "images" que le récepteur et l'émetteur se font d'eux-mêmes (l'image de A sur A; l'image de B sur B; l'image de B sur A; l'image de A sur B). L'occultation des divers phénomènes d'interférence, de nature à mettre en question la symétrie idéale des compétences émetteur-récepteur, des influences exercées, les uns sur les autres, par les différents partenaires en présence, qui entraînent l'ajustement permanent de leurs comportements communicatifs découle de la place centrale qu'occupe dans le schéma jakobsonien la fonction poétique, reflet de

¹⁸ Les reproches viennent, on s'en doute, surtout des chercheurs s'occupant de la théorie de la communication, voire des sémiologues (A. J. Greimas) et des philosophes du langage (Herman Parret, entre autres).

sa conviction que la poétique "a droit à la première place parmi les études littéraires"¹⁹; or il se trouve que ce choix idéologique lui interdit de dissocier entre langue et poésie (dont il conserve une conception monologique) et le conduit à intégrer la dimension autotélique au centre de la triade communicationnelle de base.

*

*

*

Le schéma de Jakobson a été développé dans deux directions, qu'il laisse dans l'imprécision. Selon Emile Benveniste, l'*énonciation* est "la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation": l'accent est mis sur l'individu qui parle, le *locuteur*, sur son rapport au monde au moment où il parle, et sur le fait que toute parole repose sur un schéma de dialogue entre un locuteur et un *allocataire*, qui peuvent en principe échanger leurs rôles. Cette situation²⁰ fondamentale de dialogue est "imprimée" dans la langue par la présence de formes spécifiques appelées *embrayeurs*, qui centrent la langue sur le sujet parlant et sur l'instant même de sa parole:

- les pronoms personnels, les adjectifs et pronoms possessifs de 1-re et 2-e personnes (*je, mon, mien; tu, ton, tien; nous, vous*, etc.);
- les adjectifs, pronoms et adverbes démonstratifs (*ce, ceci, ici, voici...*);
- les adverbes et locutions de temps qui ne peuvent se référer qu'au moment où *je* parle (*maintenant, aujourd'hui, hier, demain, dans huit jours...*);

¹⁹ Op. cit., 1963, p. 210.

²⁰ Voir aussi à ce sujet Jean Milly, *Poétique des textes*, Nathan, "Fac", 1992.

– les temps verbaux, le présent surtout, en tant que forme exprimant le moment où *je* parle, à partir duquel se développent les formes diverses du passé (ce qui n'est plus présent) et du futur (ce qui n'est pas encore présent). Le passé composé marque une relation de continuité entre le moment évoqué; l'imparfait est un présent du passé; le passé simple, temps du récit historique, marque la distance du locuteur par rapport au moment évoqué. L'interrogation (l'énonciation visant à provoquer une réponse), les formes spécifiques de la réponse (*oui, non*), l'intimation (ordre, défense, appel), les *modalités* (exprimées par des termes de nature à renforcer ou atténuer la présence du locuteur dans l'énoncé: *peut-être, certes, sans doute, probablement...*) relèvent toujours de l'énonciation.

*

*

*

Depuis les années 1970, on regroupe sous le nom de *pragmatique* les phénomènes linguistiques situés sur trois axes: le rôle des interlocuteurs, celui du contexte de situation, celui des usagers du langage. Le premier niveau examine la notion d'énonciation, en y ajoutant l'étude du langage comme *acte* (certains verbes, dits *performatifs*, mettent en scène, dès qu'on en fait usage à la première personne, un acte au sens fort du mot: *je promets, je jure, je renonce, je désigne*, etc.), et les *rapports de place* entre les interlocuteurs (rapports de hiérarchie sociale, de savoir, de pouvoir, de volonté, qui déterminent certaines formes de l'énoncé). Le second axe se préoccupe du rôle des *présupposés* dans les énoncés: il s'agit d'assertions qui ne sont pas explicitement formulées, tout en étant nécessaires (implicites) pour la

compréhension de l'ensemble (par exemple, *ouvrez la fenêtre!* présuppose *la fenêtre est fermée*). C'est dire que l'arrière-plan situationnel et linguistique (les circonstances extérieures et ce qui aurait pu ou dû être dit et ne l'a pas été) joue un certain rôle dans la formulation de l'énoncé et pas moins dans sa réception. Quant au troisième axe, on y traite des *actes indirects* de langage, qui expliquent les formulations de la politesse, de l'ironie, de la ruse, des jeux de mots.

C'est à partir de ces notions que les linguistes s'efforcent d'aboutir à une *typologie des discours* en essayant de corroborer les différentes fonctions du langage, les aspects pragmatiques, les catégories de référents mis en jeu, le rôle social des discours concernés. La fonction métalinguistique prime dans le discours des dictionnaires, des grammaires et des traités linguistiques, mais leur côté didactique relève de la pragmatique et, en plus, ils s'insèrent dans une fonction sociale d'enseignement; le discours publicitaire est fortement marqué par la fonction poétique, qui attire l'attention sur le message, mais il est aussi dirigé vers le référent, autrement dit il comporte un fort aspect pragmatique (convaincre ou séduire le destinataire) et il s'insère aussi dans la relation sociale de commerce; le discours scientifique se caractérise par l'effacement de la fonction expressive; le discours de "témoignage" met en avant la fonction expressive et référentielle. Les chercheurs parlent aussi d'un "discours littéraire", analysable en multiples *genres* et sous-genres.

Lectures complémentaires

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1-2, Gallimard, 1966, 1974

Delas, Daniel, *Roman Jakobson*, Bertrand-Lacoste, 1993

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Minuit, 1963

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993

Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Le Seuil, "Points Essais", 1977.

La poétique dans un nouveau paradigme

– les sciences de l'homme dans les années '60 – l'émergence du structuralisme; – polémiques et concertation des attaques à l'adresse de l'Université; – mise à profit de l'héritage formaliste; – postulats de base de l'analyse du texte; – les niveaux de la description

I. Naissance du structuralisme

En France, la domination de l'esprit historiciste conjuguée à l'impressionnisme journalistique¹ empêcha longtemps – malgré le projet annoncé par Valéry – tout développement de la poétique. Ce n'est qu'à partir de 1960 que, sous la double influence du structuralisme en ethnologie et en linguistique (Cl. Lévi-Strauss, R. Jakobson, É. Benveniste) et d'une certaine démarche philosophico-littéraire (Maurice Blanchot), les premières tentatives d'analyses structurales de la littérature verront le jour, notamment sous la forme d'un renouveau de l'intérêt pour les figures rhétoriques, la versification, ainsi que d'une exploration des structures narratives et

¹ Ce qui n'empêche pas pour autant que la discorde règne dans les rapports entre les deux, comme le montre Antoine Compagnon, qui voit même dans celle-ci le prolongement d'une rivalité ancienne, notamment entre la tradition historique et érudite des bénédictins et la tradition rhétorique des jésuites, cf. A. Compagnon, *La troisième république des lettres. De Flaubert à Proust*, Le Seuil, 1983, pp. 5-191.

textuelles: ce travail se trouve constamment lié au nom de Roland Barthes.

Éclairage

Roland Barthes (1915-1980). Critique et sémiologue français. Après des études classiques et une expérience théâtrale (Groupe de théâtre antique de la Sorbonne, 1936), il fut frappé par la sclérose de la critique universitaire, puis influencé par la lecture de Marx et de Sartre, après 1945. La lecture de *L'Étranger* de Camus l'amena à l'idée d'un "type d'écriture qui essaie de dépasser les signes du style, de la littérature, pour arriver à une sorte d'écriture neutre" (ou "blanche"). *Le degré zéro de l'écriture* (1953), réflexion sur le langage littéraire et sur ses conditions historiques, veut témoigner "d'une certaine difficulté de la littérature, condamnée à se signifier elle-même à travers une écriture qui ne peut être libre". L'essai fut considéré comme le manifeste d'une "Nouvelle Critique", immanente, soucieuse du texte seul et de ses significations (et non des phénomènes extérieurs à sa production). Des travaux sur *Michelet* (1954), sur *Racine* (1963), etc., illustrent cette méthode critique, où la psychanalyse freudienne joue un grand rôle. C'est la critique sociale qui domine dans *Mythologies* (1957), réflexion sur les mythes de la vie quotidienne, par quoi la société donne pour naturels les produits historiques de son idéologie. Cette réflexion conduisit Barthes à la linguistique structurale. *Éléments de sémiologie* (1964), *Système de la mode* (1967), analyse d'énoncés concernant la mode féminine et du "code" qu'ils manifestent, contribuent, par une méthode rigoureuse empruntée notamment à L. Hjelmslev, à la connaissance des lois de la signification. Revenant à l'étude du texte littéraire, Barthes a publié l'exégèse minutieuse d'une nouvelle de Balzac, qui met notamment en scène le thème de l'ambiguïté sexuelle et de la castration (*S/Z*, 1970) et des essais sur *Sade*, *Fourier*, *Loyola* (1971), manifestant un intérêt accru pour le signifiant en tant que symptôme de l'inconscient (Freud, Lacan) et pour la pluralité des codes comme révélateurs de l'épaisseur historique des textes. Proches des recherches du groupe *Tel Quel*, les travaux de Barthes dépassent les positions de la "Nouvelle Critique" pour reconnaître les lois fonctionnelles de la signification; ils tendent à abolir la mythologie historique de "l'auteur" et de "l'œuvre" comme la distinction entre œuvre et critique, et à rechercher avec plus de rigueur les rapports

profonds entre les signes et l'homme, vision appliquée à un objet social très complexe, le Japon, dans *L'Empire de signes* (1970). Précurseur de la critique formaliste, R. Barthes, avec *Le Plaisir du texte* (1973), puis *Roland Barthes par lui-même* (1975), récuse la tentation de la "scientificité" pour exalter la jouissance que le texte fait éprouver au lecteur, l'effet de "co-existence" qui en résulte et la "saveur" humaine, plus précieuse que le "savoir" même (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977). Professeur au Collège de France depuis 1976, R. Barthes est mort des suites d'un accident en mars 1980².

Il est justifié de parler de "linguistique structurale" si l'analyse des faits tient compte tout spécialement des rapports, surtout *synchroniques*, si la précision du caractère de ces rapports occupe une place à part dans la recherche et, tout particulièrement, si la connaissance de cette précision constitue un objet essentiel pour recherche. Ce n'est qu'en mettant la synchronie au centre de la recherche linguistique que s'est imposé le besoin d'une méthode descriptive et l'aspect structural, caché derrière l'historicisme, est devenu "conscient". Selon les structuralistes, la langue est un tout organique qui ne se compose pas de faits isolés, sans relations mutuelles: par contre, elle forme une totalité dans laquelle les parties dépendent les unes des autres. Dans ce sens nous pouvons dire aussi qu'une œuvre littéraire, une œuvre d'art sont "organiques". La langue n'est pas un organisme au sens qu'avait acquis le terme dans les sciences naturelles: celles-ci s'occupent d'objets physiques. On s'est rendu compte que si on l'assimile à un objet physique, si on considère les sons uniquement comme des vibrations de l'air, ou si on décrit les mouvements des organes par lesquels ils sont produits, on ne dépasse guère la frontière qui sépare la langue du monde physique: or, nous l'avons vu, la langue est une *forme*

² *Le Petit Robert 2. Dictionnaire universel des noms propres alphabétique et analogique*, op. cit., 1990.

symbolique, elle se compose de *symboles* et les symboles n'appartiennent pas au monde physique.

Une nouvelle échelle de valeurs applicable aux usages linguistiques est apparue avec l'introduction par Saussure du point de vue sociologique: le fait que la langue n'est pas un organisme vivant mais un moyen de communication entre les hommes, explique pourquoi la linguistique a même rempli la fonction de science pilote dans l'évolution méthodologique des sciences humaines et sociologiques. Jean Piaget soutient que le structuralisme linguistique est né avec l'introduction, par Saussure, de la synchronie, donc avec l'assertion de celui-ci qu'à côté de l'histoire il y a le *système* – le terme saussurien pour le concept, plus récent, de structure.

Les études littéraires qui avaient eu un caractère historique et psychologique, consacrées à la personne et au milieu de l'écrivain ou à l'origine et au conditionnement des productions littéraires, s'orientent vers une analyse de l'œuvre en tant que totalité, structure, indépendamment du lieu ou de l'époque où cette œuvre est apparue. Comme en linguistique, on appelle cette nouvelle orientation de la recherche littéraire *structuralisme*. Cette nouvelle méthode qui fut appliquée dans différentes disciplines, le structuralisme, ressemble en quelque sorte au "bricolage", qu'évoquait Claude Lévi-Strauss, puisque "le but de toute activité structuraliste [...] est de reconstituer un objet, de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement de cet objet"; ou encore, avec les mots de Roland Barthes, "la structure est donc en fait un simulacre de l'objet". Plus qu'une méthode, il représente en France un mouvement de pensée, voire un programme idéologique qui triomphe au milieu des années soixante.

L'anthropologie est la première à bénéficier de l'importation du modèle linguistique dans une discipline traditionnellement liée plutôt aux sciences de la nature: dans son ouvrage intitulé *Les Structures élémentaires de la parenté* (1948), Claude Lévi-

Strauss conçoit les systèmes de parenté organisés comme un langage. D'après lui, la communication s'opère selon trois axes: l'échange de femmes, correspondant aux structures de parenté; les échanges de biens et de services, correspondant aux structures économiques; enfin, les échanges de messages, correspondant aux structures linguistiques. Le structuralisme, dont la particularité consiste dans l'emploi des méthodes linguistiques en sciences humaines et en philosophie, n'est pas un phénomène isolé mais reflète les courants qui orientent l'ensemble de la pensée moderne. La perspective structuraliste, définie en premier lieu par le *principe des dépendances internes*, s'est très vite élargie et on a vu dans toute culture un ensemble de systèmes symboliques, parmi lesquels le langage, le mariage, l'économie, l'art, la science, la religion.

Les années '60 marquent ainsi le moment où les concepts linguistiques sont saisis comme un redoutable instrument de modernisation intellectuelle; or pareille modernisation nécessitait une unification méthodologique et les concepts linguistiques semblaient capables d'assumer une telle mission. La dernière moitié du XIX-e siècle, ainsi que les premières décennies du XX-e siècle ont été caractérisées par une grande fragmentation de la connaissance dans des disciplines isolées: cet émiettement semblait tellement grand que toute tentative d'en proposer une synthèse semblait voué à l'échec. La philosophie du langage affirmait l'impossibilité de toute correspondance entre le langage et le monde extérieur. Les existentialistes, à leur tour, voyaient dans l'homme un être isolé. Partout dans les sciences de l'homme on voyait dans la fragmentation une sorte de loi impossible à transgresser. Les découvertes de la physique de la relativité, de la physique quantique, du freudisme, de l'anthropologie et de la génétique inoculaient le sentiment d'une confusion chaotique. Le structuralisme s'impose ainsi par le besoin d'un "système cohérent", d'une méthodologie capable de procéder à l'unification des sciences dans un nouveau

système de croyances. C'était aussi une réaction contre l'aliénation et le désespoir modernes, dans la mesure où on proposait une vue scientifique sur le monde, perçu comme réel et intelligible.

Au niveau de l'investigation de la littérature, le structuralisme se fait fort de mettre au point un modèle du système de la littérature conçu comme entité complète, adaptable à n'importe quelle œuvre, axé sur le principe de la structuration et de la hiérarchisation des unités. Il est non moins vrai que le climat général de l'époque était réceptif aux formulations de nature technique et l'influence de Lévi-Strauss s'est avérée décisive dans l'acceptation enthousiaste du modèle de modernisation saussurien, modèle qui insistait sur le primat de la linguistique sur les sciences humaines. Malgré le fait que le *Cours* de Saussure fut écrit en français, il a été récepté en France avec un retard et une résistance dus, entre autres, au lansonisme³ et à de nombreux obstacles institutionnels: tout séparait la critique traditionnelle des points de vue prônés par la Nouvelle Critique et, en premier lieu, l'aversion d'origine lansonienne vis-à-vis de toute généralisation. Or, atteindre un niveau d'abstraction était indispensable au structuralisme, qui prétendait à la scientificité de la démarche analytique. Les chercheurs appartenant à la Nouvelle Critique entendaient pratiquer la théorie littéraire dans le but affiché d'interrompre le monopole absolu du traitement historique de la littérature, de ce qu'on appelait *histoire littéraire*⁴, lui reprochant

³ Dans son *Histoire de la littérature française* (1894), dans ses études sur Bossuet, Boileau, Corneille, Voltaire, etc., dans son *Manuel bibliographique de la littérature française*, dont il dirigea la publication, 1909-1912, Gustave Lanson, (1857-1934) tenta d'appliquer la méthode historique à l'histoire littéraire, afin de lui donner une base rigoureuse; historique et extérieure, sa critique fut considérée par ses adversaires comme responsable d'une certaine sclérose dans les études littéraires régnant au niveau des institutions universitaires.

⁴ Elle s'était constituée en réaction contre la critique littéraire pratiquée par Lemaître, France, Brunetière et Faguet, taxée d'impressionnisme depuis les environs de 1900.

de s'intéresser à l'œuvre par sa relation avec son auteur, ou encore seulement aux particularités d'une seule œuvre, sans jamais voir dans l'œuvre individuelle un élément appartenant à un système, autrement dit, d'explorer exclusivement les relations, présumées causales, entre la vie d'un auteur et son œuvre. La nouvelle manière d'analyser le texte littéraire a provoqué tout de suite une violente réaction de la critique universitaire, dont les fondements mêmes étaient ainsi mis en question.

Au cours de son exil forcé aux Etats-Unis, Claude Lévi-Strauss (1941), anthropologue renommé, rencontre Roman Jakobson et cette rencontre va influencer d'une manière décisive le cours des recherches littéraires en France car, à son retour, il attire l'attention sur ce qu'il considérait la révolution saussurienne. Par la suite il allait appliquer le modèle linguistique à l'analyse des mythes⁵, en effaçant toute référence au sujet ou à l'histoire. Dans le *Le degré zéro de l'écriture*⁶ (1953) et encore plus dans *Mythologies*⁷ (1957), Roland Barthes entreprend de lire certaines figures emblématiques de la culture de masse comme autant de signes à déchiffrer: la sémiologie des années soixante systématisera cette démarche en se construisant comme sémiotique, science grâce à laquelle, de la mode à la cuisine, tout est lisible en termes de signes. Le succès public de Roland Barthes a représenté une extraordinaire occasion pour populariser la linguistique.

Jacques Lacan, à son tour, revitalise la psychanalyse en la dotant d'un programme scientifique sans précédent depuis Freud, qui passait lui aussi par le biais de la linguistique, dans la mesure où il déclare que "l'inconscient est structuré comme un langage": sa

⁵ Il décèle derrière tout sens mythique le sens narratif: le narratif est le signifiant, le sens mythique, le signifié. On peut ainsi étudier un mythe en tant que code.

⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, "Pierres vives", Paris, 1953.

⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, "Pierres vives", Paris, 1957.

théorie, basée sur l'idée de l'universalité de la structure œdipienne, d'un sujet déchiré, radicalement étranger à lui-même, va à la recherche, comme les autres sciences humaines, des invariants, des universaux, à partir du même refus du sujet.

Éclairage

Jacques Lacan (1901-1981). Psychiatre et psychanalyste français, venu à la psychanalyse après sa thèse sur *La psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), il ouvrit des voies nouvelles à l'étude des psychoses infantiles, son analyse du stade (ou de la phase) du miroir mettant en évidence le rôle médiateur de l'image totale du corps et la signification du corps propre dans la constitution de l'identité du sujet. [...] Pour Lacan, ce n'est pas par la parole (l'ordre du signifiant) que l'être humain accède à la dialectique de l'intersubjectivité; celle-ci est régie non par le simple besoin (physiologique), mais par le désir qui est "désir de l'Autre" [...]. Rapprochant psychanalyse et linguistique, Lacan entend retrouver dans l'inconscient les structures mêmes du langage et interprète en termes de métaphore (refoulement) et de métonymie (déplacement) les symptômes névrotiques. La cure analytique a dès lors pour but de faire retrouver au sujet cette partie du discours qui lui manque "pour rétablir la continuité de son propre discours conscient". Lacan a voulu réaliser un "retour à Freud"; son œuvre, dont le style hermétique doit beaucoup à Mallarmé, est contestée par de nombreux psychanalystes. [...] Bon nombre de ses travaux sont réunis dans ses *Écrits* (1966), et son séminaire de psychanalyse est en cours de publication⁸.

On assiste au même renouvellement dans la sociologie, à l'intérieur de laquelle Pierre Bourdieu opère une réunification de la discipline, dispersée dans de nombreuses directions influencées par de multiples courants idéologiques, grâce à la mise en valeur, à ses débuts, du paradigme structuraliste.

⁸ Le Petit Robert 2., op. cit.

En formulant des programmes ambitieux, d'une rigueur scientifique toujours plus marquée, en prônant l'interdisciplinarité, ces nouvelles sciences de l'homme font concurrence à la philosophie et pas moins à l'histoire, dont les fondements étaient mis à mal par le postulat fondamentalement anhistoriciste du structuralisme des années soixante: la méfiance à l'égard de l'histoire s'explique aussi par les désillusions des intellectuels de gauche depuis la guerre, car l'espoir dont se nourrissait l'existentialisme aussi bien que le marxisme triomphant de l'après-guerre reçoit des coups durs.

Éclairage

Ce n'est pas simplement contre une conception atomiste des choses que s'est élaboré le structuralisme, notion vaine s'il s'était seulement agi de prouver que l'objet, pour être connaissable, devait être appréhendé dans un tout. Que l'événement social ou l'événement psychique n'aient pas en eux-mêmes leur signification, mais qu'ils renvoient nécessairement à une globalité, que l'élément du tableau ne puisse être considéré que dans sa valeur par rapport au reste de la toile, voilà des vérités premières qui, si elles étaient érigées en doctrine, permettraient de rassembler sous un *flatus voci* assorti d'un suffixe prétentieux tous les tenants, de Platon à Freud, de la solidarité des parties. [...] On pourra même dire que la taxinomie cède le pas devant l'organisation le jour où la pensée occidentale découvre le mythe de la totalité englobante; on n'aura pas dressé l'acte de naissance du structuralisme: ainsi, pour les besoins de la cause, dira-t-on qu'Aristote était taxinomiste et qu'un grand trou dans le savoir le sépare de la pensée biologique moderne; ou alors, au contraire, infléchira-t-on telle conception antique ou médiévale pour la rendre fonctionnelle ou porteuse, en germe, de tous les développements futurs: la chose ne présentera guère de difficulté si l'on pense à la foule des systèmes qui, depuis les aurores de l'Occident, sacrifient sur les autels du grand Pan. Deux couples d'oppositions paraissent essentiels dans l'abord structuraliste des phénomènes, s'agissant au moins des sciences humaines. On ne peut éviter d'y rencontrer une réflexion tiraillée entre l'histoire et l'ahistoricité, d'une part, entre l'arbitraire et le contingent, de l'autre.

Ces rapports, il faudrait les aménager, si l'on décrirait le structuralisme dans les sciences exactes, par une sorte de translation qui aurait pour conséquence de situer l'homme, non pas comme objet juxtaposable aux autres, mais comme le vide laissé par une réflexion se déployant dans l'ordre même des choses et rétablissant le primat, peut-être provisoire, du langage et de la représentation de l'empiricité. [...] C'est en dernière analyse la question: comment peut-on fournir un modèle formalisant les données du réel dans sa diversité ? qui, bien entendu, se pose pour toute démarche scientifique, et se spécifie ici, à l'intérieur de la théorie structuraliste, dans le destin de la diachronie et du référent.

La formalisation y est, en effet, une exigence essentielle: non contente de mettre à jour et d'appliquer des lois de composition, garantes de la structure dans ses instances répétées, de faire surgir des isomorphismes, ou représentations diverses d'une même axiomatisation, la structure vit de cette différence fondamentale qu'elle articule tout en se dérochant au moment de la penser: la forme et le contenu, l'une définissant la syntaxe, l'autre la sémantique des phénomènes; quelle que soit leur efflorescence s'il y a combinatoire et réseau d'opérations, ce n'est qu'alors qu'on peut parler de structure, c'est-à-dire finalement d'un potentiel de transformations. Rien d'étonnant alors que le statut de l'histoire comme celui de la chose soit celui de la *écriture*. De la sorte, ce n'est pas à un appauvrissement du réel, mais à le tenir en lisière que vise le structuralisme en fondant la suprématie de l'ordre signifiant; c'est ce filtre, dont témoignent abondamment graphes et matrices, qui répond à la gageure: comment instaurer une démarche scientifique en face de ce qui, hors énoncé, n'a pas de sens? Et même les énoncés sont soumis à une rhétorique, produit de la reduplication de cette coupure originelle. Il suffit pour s'en persuader de rapprocher ces deux formules où se proclame la pensée structuraliste: "L'inconscient est structuré comme un langage" (Jacques Lacan); "on dira qu'il y a science humaine, non pas partout où il est question de l'homme, mais partout où on analyse, dans la dimension propre à l'inconscient, des normes, des règles, des ensembles signifiants qui dévoilent à la conscience les conditions de ses formes et de ses contenus" (Michel Foucault)⁹

⁹ *Encyclopaedia Universalis*, 1985, Robert Sctrick *Structuralisme*, pp. 665-668.

D'autre part, le groupe connu sous le nom de la Nouvelle Critique, dont l'unité résidait plus dans les nécessités stratégiques du moment que dans l'unité méthodologique de leurs recherches, commençait une campagne de protestes particulièrement bien menée contre la critique universitaire traditionnelle. L'attaque était concentrée sur la méthodologie lansonienne, accusée d'avoir abandonné le système, la vision d'ensemble sur la littérature, pour favoriser les détails. Le structuralisme se présente donc comme le lieu d'où s'exerce une critique virulente, parce que fondée scientifiquement, de la validité des acquis de la pensée occidentale: l'offensive structuraliste provient de lieux prestigieux, mais marginaux par rapport à l'Université (Collège de France, ENS de la rue d'Ulm, École pratique des hautes études, CNRS, mais aussi certaines facultés de province où les structuralistes occupent des positions de force). L'année 1965 marque un point décisif dans la controverse. Un des premiers à se révolter contre l'historicisme des études littéraires fut Roland Barthes: son *Sur Racine*¹⁰ (1963) provoqua une réaction violente de la part de la critique universitaire, concrétisée dans *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*¹¹ (1965), pamphlet rédigé par Raymond Picard contre tous ceux qui prétendaient instaurer une nouvelle manière d'aborder la littérature, auquel Barthes donna une réplique catégorique par *Critique et vérité*¹² (1966). Raymond Picard, professeur à la Sorbonne, spécialiste de Racine, se fait ainsi le porte-parole d'une lutte pour le pouvoir qui passe en fin de compte par la délimitation d'un champ de compétences: le message était clair, l'histoire

¹⁰ Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, "Pierres vives", Paris, 1963.

¹¹ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, imprimé en Hollande, *Libertés*, coll. dirigée par Jean-François Revel, 1965.

¹² Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.

littéraire traditionnelle ne désire pas que la critique structurale "s'attaque" aux textes canoniques de la littérature française. La même année, Serge Doubrovsky publie *Pourquoi la Nouvelle Critique: critique et objectivité*¹³ où il fait le point à la querelle, en affirmant catégoriquement que la Nouvelle Critique se devait de se consacrer à l'examen des formes, à leur système synchronique. Le structuralisme finit par obtenir gain de cause, à la suite d'une stratégie¹⁴ particulièrement bien menée d'alliances entre les disciplines: la revue *Tel Quel*, dirigée par Philippe Sollers, Jean Edern-Hallier et Renaud Matignon, reçoit toutes les avant-gardes, notamment littéraire (la revue appuie le Nouveau roman) et intellectuelle (en donnant une large place aux écrits de la Nouvelle Critique) et séduit la jeunesse étudiante en particulier, surtout par cette interdisciplinarité militante qui en faisait le spécifique et non moins par son programme de détrôner un système de savoir qui ne satisfaisait plus. La consécration se produit avec l'entrée au Collège de France de Claude Lévi-Strauss (1960), de Michel Foucault (1970) et de Roland Barthes (1975) et se continue par la création d'universités nouvelles avant et surtout après Mai 68: l'implantation des départements de linguistique à Vincennes en 1968 équivaut à une reconnaissance intellectuelle et institutionnelle d'une troisième voie entre les humanités classiques et les sciences "dures".

¹³ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique: critique et objectivité*, Mercure de France, 1966 (*De ce noua critică? Critică și obiectivitate*, traducere de Dolores Toma, prefață de Romul Munteanu, Univers, București, 1977).

¹⁴ Voir aussi, à ce sujet, deux ouvrages qui offrent une perspective d'ensemble sur la complexité de la vie intellectuelle en France: Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France. de l'affaire Dreyfus à nos jours*, Armand Colin, "Histoire", 1992, et Pascale Goetschel, Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX-e siècle*, Armand Colin, "Cursus", 1994.

II. Structuralisme et formalisme

Le moment nous semble bien choisi pour motiver l'étendue de notre présentation du Formalisme russe: il nous semble qu'en France, tant les données dans les cadre desquelles a évolué la pensée, que certaines circonstances historiques, soi-disant "extérieures" ont déterminé la mise en valeur, que certains ont par ailleurs jugé excessive, des théories formalistes, jusqu'à gérer le cours même des recherches notamment en narratologie. Du point de vue méthodologique, le structuralisme littéraire apparaît très tôt comme le successeur du Formalisme russe (pour Michael Riffaterre la chose était tellement évidente, qu'il lui arrive de désigner les représentants de la Nouvelle Critique de l'appellation "les formalistes français"). Il n'est pas sans intérêt de mentionner le fait que de nombreuses critiques qu'on a adressées au structuralisme littéraire, expliquent les limites de celui-ci justement par l'image qu'il s'était faite de lui-même comme successeur des Formalistes russes. Pierre V. Zima¹⁵, pour ne donner qu'un exemple, explique l'impuissance de la critique d'inspiration structuraliste d'accéder à une perspective sociologique du fait littéraire par une double conjoncture: d'un côté, se donnant comme héritières du Formalisme russe, les recherches de T. Todorov, Cl. Bremond ou du "premier" Barthes, ignorent la pensée du *Cercle linguistique de Prague*, de l'autre, elles évitent, pour des raisons stratégiques, une confrontation directe avec le structuralisme génétique de L. Goldmann. C'est ainsi qu'on est arrivé à occulter des théories comme celle du double caractère de l'art du philosophe allemand Th. W. Adorno, par exemple. Ceci ne

¹⁵ Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Union Générale d'Éditions, 10/18, Paris, 1978, p. 221 sq.

veut pas dire que les chercheurs français contestent tout rapport entre le texte et le milieu social, mais que, pour un temps, ils se contentent plutôt de le mettre entre parenthèses: leurs ouvrages ne s'intéressent ni aux conditions socio-économiques de la production de la littérature, ni au rôle des instances collectives de production et de réception, ou encore à certaines mutations à l'intérieur du fait littéraire saisissables par la prise en compte explicite de son évolution historique.

On a aussi observé que la forte influence exercée par le Formalisme russe a entraîné un certain décalage entre la poétique française et les évolutions de la recherche anglo-saxonne, par exemple. À ces reproches, il faut ajouter aussi d'autres éléments: par exemple, la percée du saussurianisme en France avec un retard appréciable, quand ailleurs on tentait déjà depuis un bon moment de dépasser certains de ses postulats, ressentis comme mécanicistes. À en croire Marc Angenot¹⁶, les idées de Saussure font le trajet Genève-Paris en quarante ans¹⁷, avec un détour par Moscou, où elles inspirent les formalistes, et par Saint-Pétersbourg où, dès les années '30, Bakhtine formule ses premières critiques à leur adresse.

On peut soutenir sans prendre trop de risques que, parmi tous les chercheurs de la période, T. Todorov a entretenu les rapports les plus complexes, parce que les plus diversifiés avec le Formalisme russe: c'est à lui qu'on doit en quelque sorte la "sortie" sur le "marché" des idées des textes les plus représentatifs des formalistes: l'anthologie *Théorie de la Littérature* comprend la traduction de quatorze parmi les plus représentatifs textes signés par V.

¹⁶ Marc Angenot, *Structuralism as Syncretism: Institutional Distortions of Saussure*, in John Fekete (ed.), *The Structural Allegory. Reconstructive Encounters with the French New Thought*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pp.150-164.

¹⁷ Le saussurianisme n'est récepté en France, par Gougenheim, Martinet, Prieto qu'après 1945.

Chklovski, O. Brik, B. Tomachevski, B. Eikhenbaum, V. Propp, etc., et c'est encore lui qui a entretenu, à travers un long dialogue scriptural, des rapports fructueux avec ledit mouvement, sur lequel il s'est prononcé au moins à trois reprises: dans la préface au volume *Théorie de la littérature* (1964), dans l'étude, publiée dans un premier temps (1965) dans la revue *L'Homme* sous le titre *L'héritage méthodologique du Formalisme*, repris par la suite dans le volume de 1971, intitulé *Poétique de la prose*, et enfin dans un long chapitre sur la même problématique, inclus dans un ouvrage qui témoigne d'un tournant dans ses préoccupations et ses croyances, *Critique de la critique* (1984)¹⁸.

Quant aux idées de Propp, elles étaient vouées à une heureuse carrière, se situant aux origines de tout un débat concernant la grammaire narrative (Barthes, Todorov, Greimas, Bremond, Ricœur, etc.), les structures actantielles (A. J. Greimas), la logique des "possibles narratifs" (Claude Bremond), débat auquel ont eu leur mot à dire tant ceux qu'on a inclus dans le structuralisme "scientiste", dur, que les tenants du courant "modéré" (T. Todorov, G. Genette). Durs ou modérés¹⁹, les chercheurs se reconnaissent tous dans les années '60 comme les héritiers directs du Formalisme russe. Le terme *formel*, on l'aura déjà compris, ne doit pas être considéré dans un sens étroit, mécaniciste: pour les formalistes, la forme couvre tous les aspects de l'œuvre et son existence même est saisie en termes relationnels, par le biais des rapports entre les éléments de l'œuvre, entre un élément et l'œuvre, entre l'œuvre et la littérature nationale. La forme est un faisceau de fonctions et la définition que Jakobson donne à la littérarité indique le niveau où

¹⁸ T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Le Seuil, Paris 1984.

¹⁹ Pour des renseignements supplémentaires sur la division en "durs" et "modérés", voir Thomas Pavel, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Minuit, 1988.

l'investigation doit se cantonner. C'est ainsi qu'a été possible, d'après certains chercheurs²⁰, l'étrange mise entre parenthèse de la fonction référentielle, due aussi à une lecture faussée des textes jakobsoniens: en 1931, Jakobson voyait dans l'autotélisme une composante parmi les autres de la structure complexe du poème et en 1960 il soutient le principe de l'ambiguïsation de la référence, comme reflet de la suprématie de la fonction poétique, mais sans prétendre pour autant à son occultation radicale. Or, Jakobson ne voyait que deux possibilités pour dépasser la théorie de l'autotélisme pur (et la recherche française l'a une fois de plus suivi): l'étude de la motivation (donc de la véridicité du texte, plutôt que de sa vérité) et l'extension de l'analyse des éléments non significatifs vers le domaine du sémantique, de la "structure thématique"²¹.

Si on saisit bien l'enjeu de la notion d'autonomie dans le contexte historique où elle a pris naissance, il est en revanche plus difficile de comprendre son acceptation telle quelle en France, où on n'a pas essayé d'exploiter le concept de "désautomatisation": c'est qu'ici on a de nouveau suivi Jakobson qui s'était déclaré dans l'introduction (*Vers une science de l'art poétique*) au volume *Théorie de la littérature* contre toute assimilation de la "pensée «formaliste», aux platitudes galvaudées sur le secret professionnel de l'art, qui serait de faire voir les choses en les désautomatisant et en les rendant surprenantes [...], tandis qu'en fait il s'agit dans le langage poétique d'un changement essentiel du rapport entre le signifiant et le signifié, ainsi qu'entre le signe et le concept"²². Or, c'est justement cette théorie de la désautomatisation (apparentée à la notion brechtienne de distanciation) comme vision nouvelle sur les

²⁰ Jean-Michel Adam, *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Hachette, Paris, 1991, p. 25.

²¹ Cf. T. Todorov, R. Jakobson poéticien, in *Poétique*, nr. 7, 1971.

²² *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, traduits et présentés par Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1965, p. 10-11.

objets, qui aurait pu, si elle avait été prise en compte, fonder une théorie de la réception (qui, au moment même de la floraison en France des théories poétiques, se liait, en Allemagne, aux recherches de Hans Robert Jauss). T. Todorov assume entièrement les idées de Jakobson à ce sujet: "Il nous semble aujourd'hui que les idées autour desquelles s'est constitué la doctrine formaliste se trouvent en marge du système. Ce sont des idées sur l'automatisme de la perception et sur le rôle rénovateur de l'art. [...] Mais c'est certainement une simplification que d'identifier la valeur d'une œuvre avec sa nouveauté, comme les formalistes ont parfois tendance à le faire"²³.

La "lecture française" du Formalisme russe retient donc la nécessité d'une recherche menée au niveau des connexions entre les éléments de l'œuvre: mais comme ces éléments n'entretiennent pas des relations d'égalité, il apparaît que les rapports entre eux s'établissent conformément à une hiérarchie de plans et de niveaux (d'après l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique, ou la fonction autonome et la fonction synnyme, dans la terminologie proposée par Tynianov). Les Formalistes pratiquent une analyse (ressemblant à celle qu'on appelle en linguistique analyse en constituants immédiats, ou en sémantique, en traits distinctifs), en unités thématiques (le motif de Tomachevski étant une unité qui supporte la décomposition en unités plus petites); Propp introduit, dans son analyse du conte de fée, basée sur la comparaison entre classes paradigmatiques, la notion de *transformation*, elle aussi fondamentale en linguistique structurale. C'est dire que, dans les années '60, qui se remarquent en France par l'essor de la linguistique structurale d'inspiration saussurienne, la "découverte" des Formalistes offrait l'occasion de "transférer" les concepts linguistiques à l'intérieur de la théorie littéraire. C'est dire aussi que, dans un contexte historique ayant favorisé l'éclosion de la linguistique structurale jusqu'à l'ériger en

²³ Op. cit., 1965, p. 16.

science pilote, parce que plus "formalisée"²⁴, capable d'offrir un modèle scientifique à la pensée, l'héritage des Formalistes est apparu aux poéticiens comme une garantie, une sorte de chance d'avance acquise en faveur de l'application de ce même modèle à la description du texte littéraire.

Sans apporter d'éléments radicalement nouveaux sur l'héritage méthodologique des Formalistes, Todorov met en évidence dans son introduction au volume *Théorie de la littérature* un autre aspect: la "personnalité" du formalisme, dans lequel il voit un groupe à l'intérieur duquel les idées s'échangeaient dans un rythme alerte. (ce qui rendait difficile l'établissement de la paternité de telle ou telle idée) qui ne s'était pas proposé d'édifier une méthodologie rigoureuse ou à valeur généralisante, ou de construire un système théorique fini. Todorov se demande ensuite quelle est la signification du formalisme "pour nous": "Dans quelle mesure correspond-il à notre image de la connaissance de la littérature?" et la réponse ne se fait pas attendre: "leur découpage notionnel du fait littéraire reste, à notre avis, toujours valable", d'autant plus que le programme formaliste, si "on ne réduit pas la méthode à une série de procédés techniques de décomposition et d'assemblage [...] est loin d'être réalisé"²⁵, offrant de larges perspectives à la recherche.

En faisant la somme des conjonctures qui ont favorisé en France la doctrine formaliste, nous sommes à présent en mesure de suggérer une possible réponse de nature à éclairer ce choix entraînant une occultation des idées de courants diachroniquement plus proches, comme celles du cercle de Prague, d'Adorno, ou la théorie de la réception élaboré par Jauss dans les années '60. Il nous semble évident que, plus que simple

²⁴ On a observé que les mathématiques travaillaient avec des formalisations plus rigoureuses que la linguistique, mais celle-ci offrait en plus les enrichissants acquis de la théorie de la hiérarchisation en niveaux.

²⁵ Op. cit., 1965, pp. 22-23.

instrumentaire méthodologique, ensemble de techniques d'analyse et de description, le Formalisme russe a déterminé toute une stratégie de la pensée sur le fait littéraire parce que, par son intérêt pour la littérature, il apparaissait comme une bienfaisante instance "médiatrice" entre la linguistique et le texte littéraire, ouvrant de larges horizons au rêve unificateur cher à la science: de ce point de vue, le projet lacunaire, non-accompli, des Formalistes russes – qui "s'offrait" à la systématisation, ce qui n'était pas sans nourrir l'enthousiasme des chercheurs français, attirés par le mirage d'une méthodologie scientifique, apportée en caution à l'instrumentaire objectif que le modèle linguistique mettait à leur disposition – apparaissait comme un espace idéal pour la mise en œuvre (à l'œuvre) des présupposés structuralistes.

Combien "objectif" allait se révéler cet instrumentaire, combien rassurante la croyance dans le pouvoir magique du progrès de la science et, implicitement, dans l'efficacité de la connaissance de type scientifique, voilà autant de questions que les chercheurs ne se poseront qu'à la sortie de l'aventure structuraliste, quand on allait se rendre compte que la "séparation entre le projet historique et le projet systématique n'était pas [...] aisée", comme le montre ce témoignage un peu amer de Tzvetan Todorov et qui n'est pas sans rappeler le "forfait" de Roland Barthes qui, lui, s'était éloigné du champ d'investigation de la poétique, dès les années '70, avec *S/Z* et surtout avec *Le Plaisir du texte*²⁶: "Ce que j'avais cru jusqu'alors être des instruments neutres, des concepts purement descriptifs [...], m'apparaissait maintenant comme les conséquences de quelques choix historiques précis – qui auraient pu être autres [...] je me suis rendu compte que mon cadre de référence n'était pas la vérité enfin révélée, l'outil qui permet de mesurer le degré d'erreur dans

²⁶ Voir à ce sujet l'anthologie Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu, Univers, București, 1987.

chacune des conceptions antérieures de la littérature et du commentaire, mais le résultat de certains choix idéologiques”²⁷.

Éclairage

Mon attitude à l'égard des Formalistes russes [...] a changé plusieurs fois, ce qui n'est après tout pas étonnant, puisqu'ils me sont devenus familiers il y a maintenant plus de vingt ans. La première impression, c'était cette découverte: on pouvait parler de la littérature d'une manière gaie, irrévérencieuse, inventive; ces textes traitaient en même temps de ce dont personne ne semblait se soucier, et qui pourtant m'avait toujours paru essentiel, ce qu'on désignait par une expression condescendante: la "technique littéraire". C'est cet émerveillement qui m'avait conduit à chercher un texte après l'autre [...], puis à les traduire en français. Dans un deuxième temps, j'ai cru lire dans leurs écrits la présence d'un projet "théorique", celui de la constitution d'une poétique, mais qui n'était pas forcément cohérent [...] ni conduit jusqu'au bout; c'était donc un travail de systématisation et de radicalisation qui s'imposait. Enfin, au cours d'une troisième période, j'ai commencé à percevoir les Formalistes comme un phénomène historique: ce n'était plus le contenu de leurs idées qui m'intéressait, mais leur logique interne et leur place dans l'histoire des idéologies²⁸.

Il faut aussi dire que d'autres chercheurs, ont assumé différemment les mêmes conclusions: pour nous en tenir à un seul exemple, on n'invoquera que celui donné par le chef de file de la poétique en France, Gérard Genette, dont la pensée a su intégrer, comme on va voir, la composante historique, dans une brillante théorie des genres, de la transtextualité, du dialogisme, sans récuser pour autant les présupposés de l'analyse narratologique. Le "virage" théorique de François Rastier, par exemple, vers l'interprétation et la problématique du sens, la métaphore de la modernisation intellectuelle proposée par Thomas Pavel, la vérité métaphorique

²⁷ Todorov, op. cit., 1984, p. 182.

²⁸ Todorov, op. cit., 1984, p. 17.

dans laquelle Paul Ricœur voit une modalité de fonctionnement du sens à l'intérieur du discours fictionnel, l'intérêt de Todorov pour la vérité de "dévoilement" comme grille intersubjective du parcours de l'interprétation représentent néanmoins autant de signes qu'un changement de paradigme est en train de se produire. Les ouvrages de Gérard Genette, de Umberto Eco sont en train d'opérer actuellement une synthèse entre la poétique, la sémiotique, la linguistique et la philosophie et, tout comme les écrits de Paul Ricœur, ils renouvellent la tradition aristotélicienne qui, après avoir été marginalisée pour un moment par la sémiotique et la poétique, semble aujourd'hui se situer à nouveau au centre de la recherche littéraire.

III. Analyse et description des textes

Revenons aux moments "heureux" de la poétique, où les recherches n'étaient pas encore ternies par l'ombre du doute, et rappelons que, pour Roland Barthes, le structuralisme représente une nouvelle perspective sur l'œuvre littéraire: la technique de l'œuvre devient ainsi sa raison d'être, le structuralisme assumant une démarche descriptive. Le but de la poétique est de s'interroger sur les *propriétés* du discours littéraire, pour essayer de proposer une théorie de la *structure* et du *fonctionnement* du discours littéraire.

En 1969, Michel Arrivé propose quelques postulats de base en vue de la description linguistique des textes littéraires. Premièrement, le texte littéraire appartient à la classe des objets linguistiques; ensuite, en tant que sous-classe de la classe des objets linguistiques, il est doté de certains traits distinctifs: le texte

littéraire est *clos*, structurellement fini, enfermé entre la majuscule qui commence la première ligne et le point final. Le texte n'a donc pas de *réfèrent*, ce qui ne veut pas dire qu'on nie tout lien avec la réalité extérieure, mais que ces relations sont autres que celle qui existent entre le signe et le réfèrent. Le texte littéraire est doublement soumis aux structures linguistiques: d'une part, il est la manifestation d'une langue naturelle (il s'insère dans la structure de celle-ci). Mais il constitue par lui-même un langage, qui fonctionne selon des lois spécifiques (cf. la connotation): "On parlera de connotation chaque fois qu'un objet est chargé d'une fonction autre que sa fonction initiale"²⁹. La description des textes se fait à l'aide des méthodes linguistiques, en renonçant à toute information extérieure au texte et à prendre en considération le réfèrent.

Dans son article intitulé "Analyse structurale du récit"³⁰, Roland Barthes affirmait que l'analyse devrait se situer dans un premier temps au *niveau du récit*, partant de la constatation de la quasi universalité de celui-ci: "[...] le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint [...], le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit; toutes

²⁹ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, "Langue et langages", 1967, p. 30.

³⁰ *Communications*, 8, 1966, rééd. Le Seuil, "Points Essais", 1981; également repris dans R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, "Points Essais", 1977 et Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Le Seuil, "Points Essais", 1991.

les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée: le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature: international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie"³¹.

C'est pourquoi il est possible de nous poser le problème du *modèle* commun qui sous-tend n'importe quelle forme narrative. C'est aussi la raison pour laquelle le structuralisme s'est tout particulièrement préoccupé à déceler la *combinatoire*, le système implicite de règles et d'unités se trouvant à la base de la production du récit. L'analyse narrative, dont l'objet est constitué par la multitude des récits, utilise une méthode d'analyse déductive, se proposant de concevoir un *modèle* hypothétique de description du récit et de descendre ensuite, à partir de ce modèle, vers les espèces, pour observer la conformité ou l'écart du modèle à tel ou tel récit-occurrence. Roland Barthes considère que l'élaboration d'une telle théorie a beaucoup à gagner en empruntant ses principes de base au modèle linguistique: "Dans l'état actuel de la recherche, il paraît raisonnable de donner comme modèle fondateur à l'analyse structurale du récit, la linguistique elle-même"³².

Mais, on le sait, l'unité ultime soumise à l'investigation par la linguistique est la phrase, qui ne saurait être réduite à la somme des mots qui la forment (ordre, pas série, dit Barthes); un énoncé, un discours, du point de vue de la linguistique, n'est rien d'autre que la succession des phrases qui le composent. La linguistique ne se propose donc pas l'investigation d'un objet supérieur à la phrase, car, pour elle, "au-delà de la phrase il n'y a jamais que d'autres phrases" ("ayant décrit la fleur, le botaniste ne peut s'occuper de décrire le bouquet")³³. Mais il n'en est pas moins évident que le

³¹ R. Barthes, op. cit., 1977, pp. 7-8.

³² Ibid., p. 10.

³³ Ibid., p. 11.

évident que le *discours* lui-même est organisé, qu'il a ses unités, ses règles, sa grammaire, qu'il doit faire l'objet d'une *seconde linguistique*, du discours cette fois: "le langage ne cesse d'accompagner le discours en lui tendant le miroir de sa propre structure"³⁴. Il faut donc étudier, à partir de la linguistique, ce niveau supérieur à la phrase qu'est le *discours*. Structurellement, le récit est issu de la phrase, mais on ne saurait jamais le réduire à une phrase; on y retrouve les catégories du verbe (le temps, les aspects, les modes, les personnes), les "sujets" aussi y sont présents. La linguistique fournit à l'analyse du récit un concept fondamental, qui lui permet de hiérarchiser la masse des données, notamment celui de *niveau de description*³⁵: le récit n'est pas une simple somme de propositions, les unités appartenant à un certain niveau prennent tout leur sens seulement lorsqu'elles sont intégrées au niveau supérieur.

Lectures complémentaires

*** *Direcții în critica și poetica contemporană*, Coordonator Val Panaitescu, Junimea, Iași, 1983

*** *Les chemins actuels de la critique*, Poulet, Georges (ed.), Plon, Paris, 1967

Adam, Jean-Michel, *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Hachette, Paris, 1991

Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, Seuil, Paris, 1953

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, "Pierres vives", Paris, 1953

³⁴ Ibid., p. 13.

³⁵ La *théorie des niveaux* a été énoncée par Émile Benveniste, qui considérait qu'il s'agissait là d'une notion fondamentale, seule capable de rendre compte de la nature articulée du langage. Il décrit deux types de relations: *distributionnelles* (sur un même niveau) et *intégratives* (d'un niveau à l'autre). Voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1-2, Gallimard, 1966, 1974: "Les niveaux de l'analyse linguistique", pp. 119-132, "«Structure» en linguistique", pp. 91-99.

- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, "Pierres vives", Paris, 1957
- Barthes, Roland, *Sur Racine*, Seuil, "Pierres vives", Paris, 1963
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, "Tel Quel", Paris, 1964
- Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, "Ecrivains d'aujourd'hui", Paris, 1975
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1-2, Gallimard, 1966, 1974
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982
- Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, Univers. București, 1978
- Compagnon, Antoine, *La troisième république des lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, Paris, 1983
- Comment, Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre. Essai*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1991
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982
- Culler, Jonathan, *Criticism and its Institutions*, Cornell, T.J. Press Ltd, 1988
- Dosse, François, *Histoire du structuralisme. Tome I: Le champ du signe; Tome II: Le chant du cygne*, Ed. La Découverte, Paris, 1991-1992
- Fekete, John (ed.), *The Structural Allegory. Reconstructive Encounters with the French New Thought*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- Ferry Luc, Renaut, Alain, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1985
- Frank, Manfred, *Qu'est-ce que le néo-structuralisme?*, Cerf, Paris, 1989
- Jackson, Leonard, *The Poverty of Structuralism. Literature and Structuralist*, Longman, London and New York, 1991
- Merquior, J. G., *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-structuralist Thought*, Verso, Thetford Press, London, 1986
- Moriarty, Michael, *Roland Barthes*, Polity Press, Cambridge, 1991
- Pavel, Thomas, *Le mirage linguistique*, Minuit, Paris, 1988
- Picard, Raymond, *Nouvelle Critique ou nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, imprimé en Hollande, *Libertés*, coll. dirigée par Jean-François Revel, 1965

La poétique du récit

– grammaire du récit: syntaxe et morphologie – les catégories narratologiques du texte: les temps du récit, les modes de représentation, la voix narratrice – le texte et ses rapports au “monde”: la composante sémantique – l’espace de la fiction – le problème de la motivation

I. Éléments de narratologie

Comment procéder donc dès que nous nous trouvons en face d’un texte? Par où commencer la description? Tout d’abord, si on admet que l’œuvre est faite de mots, qu’elle est donc un langage, les rapports que nous observons dans un texte sont de deux catégories: *in praesentia*, entre les éléments coprésents et *in absentia*, entre les éléments présents et les éléments absents. Cette première opposition permet un premier groupement des éléments constitutifs de l’œuvre¹. Les rapports *in absentia* sont des rapports de *sens* et de symbolisation. Un certain signifiant “signifie” un certain signifié, “tel fait en évoque un autre, tel épisode symbolise une idée, tel autre illustre une psychologie”. Quant aux rapports *in praesentia*, ce sont des rapports de *configuration*, de construction. Les faits s’enchaînent en vertu d’une *causalité*, les

¹ T. Todorov, *Poétique*, op. cit., 1968, pp. 28-39.

personnages engendrent de par leurs rapports mutuels des antithèses et des gradations (et non des symbolisations), les mots se combinent dans un rapport signifiant. En linguistique, ces oppositions sont appelées rapports syntagmatiques (*in praesentia*), visant l'aspect syntaxique, et paradigmatiques (*in absentia*), visant l'aspect sémantique du langage.

La littérature ne constitue pas un système primaire, mais secondaire: elle utilise comme matière première un système déjà existant, le langage. Les personnages et les actions forment une configuration, plus ou moins indépendante des phrases concrètes par lesquelles nous en prenons connaissance: il faut nous poser le problème de la représentation verbale du système fictionnel et commencer la description par l'aspect *verbal* du texte. L'analyse comprendra trois domaines: l'aspect verbal, l'aspect syntaxique et l'aspect sémantique du texte. L'ancienne rhétorique prenait en compte, comme nous l'avons vu, le niveau de l'*elocutio* – verbal –, de la *dispositio* – syntaxe – et de l'*inventio* – sémantique; les Formalistes se concentraient sur la stylistique, la composition et la thématique; la théorie linguistique sépare la phonologie, la syntaxe et la sémantique. Jusqu'aux Formalistes, l'aspect syntaxique était négligé et ce n'est que par la suite qu'il a occupé la première place dans les recherches contemporaines, surtout dans celles d'inspiration structuraliste.

Selon T. Todorov, l'aspect *sémantique* dépasse le niveau de la poétique, dès qu'on se pose le problème des conditions de production du sens. Deux sortes de questions apparaissent devant la perspective sémantique: *comment signifie un texte?* et *qu'est-ce qu'il signifie?* Traditionnellement l'étude des sens faisait partie de la rhétorique, formant le chapitre des tropes. L'analyse va dans le sens de l'étude des deux sens, le sens propre et le sens dérivé: on parle aujourd'hui plutôt de signification et de symbolisation, où un premier signifié symbolise un deuxième. La signification est donnée

au niveau du vocabulaire (dans les paradigmes des mots), la symbolisation se produit au niveau de l'énoncé. On connaît assez bien les rapports qui s'établissent entre les deux sens, appelés par la rhétorique classique synecdoque, métaphore, métonymie, hyperbole, litote.

Du point de vue du deuxième grand problème posé au niveau sémantique nous pouvons nous demander si et dans quelle mesure le texte littéraire *décrit* le monde (son référent): autrement dit, il faut poser la question de sa *vérité*. On se rappelle les points de vue selon lesquels on opposait l'histoire au roman, en affirmant que la première doit être vraie, tandis que l'autre peut être entièrement faux. Or nous avons aussi vu que la logique moderne démontre que la littérature n'est ni vraie ni fausse car elle a un statut fictionnel. Aucune phrase appartenant à une texte littéraire n'est ni vraie ni fausse, ce qui n'empêche pas l'œuvre d'avoir un pouvoir descriptif, car la littérature, quoi qu'on dise, évoque la vie (on se sert des œuvres littéraire en tant que documents). "Ce problème de relation entre littérature et faits extra-littéraires a souvent été confondu, sous le nom de «réalisme», avec un autre, qui est la conformité du texte particulier à une norme textuelle qui lui est extérieure; cette conformité produit l'*illusion* du réalisme et nous fait qualifier un tel texte de *vraisemblable*"². De ce point de vue, le vraisemblable désigne la relation d'une œuvre avec le discours littéraire, avec ses sous-divisions, qui forment un genre. Mais il existe un autre vraisemblable. Aristote avait déjà dit que le vraisemblable n'est pas une relation entre le discours et son référent, mais entre le discours et ce que ses lecteurs croient vrai: la relation s'établit entre l'œuvre et ce discours diffus qu'on appelle l'opinion commune.

Par une analogie avec la linguistique, la théorie littéraire s'est concentrée sur l'analyse du récit, en constatant, comme nous l'avons

² Ibid., p. 36.

vu, son omniprésence dans tous les modes de communication, qu'ils soient artistiques ou non, et dans tous les lieux de la géographie et de la culture, d'autant plus que ses "supports" (langage, image, geste) manifestent une grande diversité. Le *récit* est un énoncé qui rapporte une suite d'actions ou d'événements. L'analyse du récit a évolué grosso modo dans deux directions, la première étant inspirée par les rapports du récit avec son énonciateur, la seconde par les rapports du récit avec son référent. Il convient de rappeler à cet endroit que l'*énoncé* représente toute réalisation particulière et concrète de la langue, tandis que l'*énonciation* se rapporte à l'acte *individuel* par lequel la langue devient énoncé: "L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.[...] L'acte individuel par lequel on utilise la langue introduit d'abord le locuteur comme paramètre dans les conditions nécessaires à l'énonciation"³. Le *discours*, "la langue assumée par le sujet parlant", se caractérise par des rapports étroits entre énoncé et énonciation. Émile Benveniste situait au centre de la communication linguistique le sujet parlant, la langue s'organisant autour de sa parole par les moyens suivants:

1. le système de la personne: le pronom personnel et possessif, *je*, par lequel l'énonciateur se désigne lui-même, et *tu*, par lequel il désigne son interlocuteur.
2. le système de la conjugaison, dont la forme fondamentale est le *présent*, car il situe un événement au moment où l'énonciateur parle.
3. le système *adverbial* de la temporalité, les adverbes et locutions spécifiant le moment où *je* parle: maintenant, il y a trois jours, demain, etc.
4. le système de la *deixis*, de la désignation de la proximité: ici, voici, etc.

³ Émile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation" (1970) op. cit., 1974, pp. 80-81.

5. les appellatifs utilisés dans la relation avec le *je*: papa, maman, ou avec *tu*: chéri, Monsieur, etc.

L'énoncé qui utilise ces éléments de la langue est le *discours*. Dans la tradition ouverte par Aristote, qui définissait le récit comme le mode *verbal* de représentation des histoires, l'analyse a appréhendé le discours narratif dans sa double relation avec l'*histoire* qu'il transmet et à l'*instance énonciatrice* qui le fonde (la narration): la grammaire narrative se voit ainsi restreinte au *verbe*, support de l'action au niveau de la phrase et par conséquent moteur du récit. Si la distance qui sépare le récit du référent est réduite au maximum, autrement dit si la fable manifeste la tendance à s'identifier avec le sujet, on dit que le récit relève de la *mimésis*; si la distance s'accroît et le récit "transforme" le référent, il relève de la *diégésis* (narration). Autrement dit, la *mimésis* rapproche la narration de l'imitation directe (le dialogue au théâtre, le discours direct), tandis que la *diégésis* ne se propose pas de donner l'illusion de la réalité (discours indirect, où les traits "réalistes", les marques de l'énonciation – exclamation, interrogation – sont effacées). D'autres catégories narratologiques, comme le *temps* et le *mode*, rendent compte des rapports entre le texte et l'histoire, tandis que la *voir* concerne les rapports entre le texte et la narration. La narratologie se propose de déceler les lois générales du récit et d'en fournir des modèles vérifiables: on a commencé par définir les *niveaux* de la description du récit, ensuite on a découpé à chaque niveau les *unités pertinentes* pour en déduire les structures-type d'enchaînement, dans le but d'élaborer une *grammaire* du récit, avec ses deux composantes, à savoir une *morphologie* (actants, prédicats, fonctions) et une *syntaxe* (propositions, séquences et règles de construction).

L'analyse narrative doit donc commencer par préciser le niveau où elle compte se situer; Tzvetan Todorov, par exemple, proposait, à la suite des formalistes russes, deux grands niveaux,

eux-mêmes subdivisés: l'*histoire* (l'argument), comprenant la logique des actions et une "syntaxe" des personnages, et le *discours*, comprenant les temps, les aspects et les modes du récit⁴. A son tour, Roland Barthes proposait de distinguer dans l'œuvre narrative trois niveaux de description: le niveau des *fonctions* (dans la tradition de Propp et de Bremond); le niveau des *actions* (au sens des actants greimasien); le niveau de la *narration* (le niveau du discours chez Todorov). Ces trois niveaux sont reliés entre eux selon un mode d'intégration⁵ progressive: une fonction n'a de sens que parce qu'elle prend place dans l'action générale d'un actant et celle-ci reçoit tout son sens du fait qu'elle est narrée, confiée au discours qui a son propre code⁶.

1. La morphologie du récit

La poétique aristotélicienne donnait au personnage un statut secondaire, soumis à la notion d'action. Il peut y avoir des fables sans "caractères", disait Aristote, il ne saurait y avoir des caractères sans fable: le personnage apparaît comme étant subordonné à l'action: "Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions"⁷. Par la suite, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, pour incarner une "essence" psychologique. Les poéticiens ont évité de traiter le personnage en tant qu'essence: le personnage

⁴ Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8, 1966.

⁵ Ou, avec les mots de Benveniste, "Le *sens* d'une unité linguistique se définit comme sa capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur", "Structures et analyses", op. cit., 1966, p. 127.

⁶ R. Barthes, "Analyse structurale des récits", (1966), *Poétique du récit*, Le Seuil, "Points", 1977, pp. 15-16.

⁷ Op. cit., 1450a 20.

est un être de fiction, résultat d'une construction de l'auteur. Sa relation avec la réalité est instable et incertaine: tantôt fiction pure, tantôt synthèse de plusieurs "modèles", tantôt personnage historique ou, comme dans les romans à clefs, cachant derrière un nom fictif les traits d'une personne réelle⁸. Propp les avait réduits à une typologie simple, fondée non sur la psychologie, mais sur l'unité des actions que le récit leur impartit, comme *participants*, non comme "êtres". Tomachevski leur contestait tout rôle à l'intérieur de la narration: "Le héros n'est guère nécessaire à l'histoire. L'histoire peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques"⁹. Pour Claude Bremond, le personnage est l'agent des séquences d'actions qui lui sont propres. A. J. Greimas a proposé de décrire et de classer les personnages du récit non selon ce qu'ils sont mais selon ce qu'ils font (d'où le nom d'*actant*: sujet, objet, complément d'attribution, complément circonstanciel), pour autant qu'ils participent à trois grands axes sémantiques que l'on retrouve d'ailleurs dans la phrase et qui sont la *communication*, le *désir* (ou la *quête*) et l'*épreuve*. Tzvetan Todorov, analysant un roman "psychologique"¹⁰, part, non des personnages, mais des trois grands rapports dans lesquels ils sont engagés et qu'il appelle, s'inspirant du modèle formulé par Greimas, *prédicats* de base (désirer, communiquer, participer/aider).

Le point principal dans la description du fonctionnement du récit est la définition des personnages en tant que participants à des *sphères d'actions*¹¹ et leur classification dans un inventaire réduit. Un tel point de vue permettrait de dresser une typologie structurale

⁸ L'autobiographie représente un cas particulier, car le "je" y est une synthèse entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

⁹ B. Tomachevski, *Théorie de la Littérature*, Le Seuil, 1965, p. 296.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, op. cit., 1967, p. 58-60.

¹¹ Notion proposée par Vladimir Propp pour remplacer celle, inapte à la formalisation, de personnage.

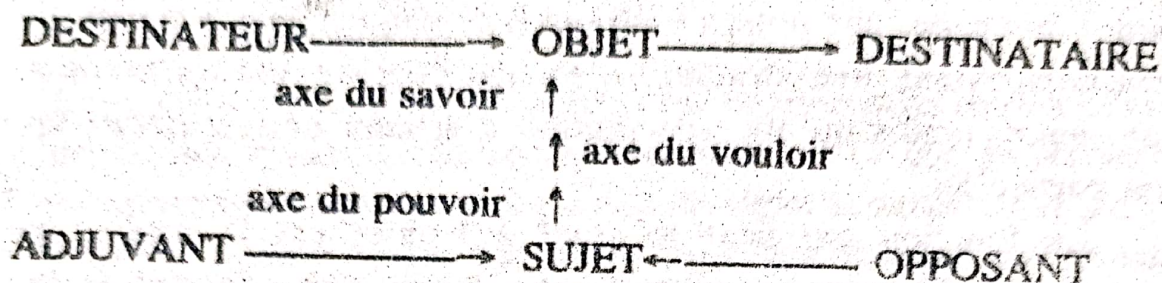
non pas des personnages, notion manquant de rigueur car impossible à généraliser¹², mais des *rôles* ou *fonctions* principales qu'ils assument dans l'intrigue. D'ailleurs la comédie classique avait déjà mis en scène plus (ou moins?) que des personnages, car il s'agissait là plutôt de types, définis par leurs relations mutuelles: le jeune premier, l'ingénue, la servante espiègle, le valet, le père noble, le cocu, etc. Nous avons vu aussi que Vladimir Propp, en cherchant à établir la structure du conte de fée russe, était arrivé à une typologie semblable, où la notion instable de personnage (représentant une variable et non pas une constante) est remplacée par celle de *sphère d'action*, composée de sept constantes (le Héros, le faux Héros, la Princesse, le Mandateur - père de la Princesse -, le Donateur, l'Agrresseur et l'Auxiliaire).

Partant des analyses de Propp sur le conte populaire, A. J. Greimas, muni des instruments linguistiques, met au point, à la suite de certaines procédures de réduction, de structuration et d'abstraction, un modèle du récit, en observant aussi une possible analogie avec les catégories syntaxiques¹³. Greimas se propose de réduire l'*actant* syntaxique (ce qui assume ou subit l'action) à son statut sémantique en raffinant le schéma utilisé par Tesnière et Martinet (*agent* vs *patient* vs *bénéficiaire*) et en introduisant à l'intérieur des structures actantielles six surdéterminations en mesure de coupler les catégories actantielles en *sujet / objet*, *destinateur / destinataire* et *adjuvant / opposant*. Le modèle syntaxique fait défaut quant au dernier couple, mais il est impossible de nier l'existence au niveau de la narration, de deux sphères, l'une fonctionnant comme "aide", agissant dans le sens du désir, ou en facilitant la communication, l'autre comme créatrice d'obstacles, en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de

¹² Les actions sont accomplies aussi par des choses, ou des abstractions.

¹³ A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, 1966, pp. 172-189.

l'objet. Greimas propose ainsi un modèle de très grande généralité, en mesure de rendre compte du récit :



Ce schéma a reçu le nom de *modèle actantiel*, axé sur l'objet du désir visé par le sujet situé comme objet de communication entre le destinataire et le destinataire, le désir étant modulé en projections d'adjuvant/opposant : chacune de six catégories de ce tableau est un *actant*, c'est-à-dire une pure fonction syntaxique, une simple relation formelle, sans contenu. On y reconnaît les trois relations identiques supposées structurer le sens de toute phrase (complément d'objet, complément d'attribution, complément circonstanciel) et l'orientation de tout récit (désir, communication, puissance). Par voie de conséquence, les rapports humains apparaissent, dans une telle perspective, comme limités à trois grands types de relations, et le récit à l'histoire d'une quête. La relation destinataire / destinataire implique un *savoir-faire* ; celle du sujet/objet un *vouloir-faire* et, enfin, celle de l'adjuvant/opposant un *pouvoir-faire*.

Les actants sont des entités abstraites, non figuratives, anonymes qui assument pour ainsi dire des *rôles*, entités figuratives animées, mais toujours anonymes : le roi, ses sujets, le maître, le valet, la mère, etc. Greimas propose ensuite, afin d'éviter le vague de la notion de personnage, l'incarnation au niveau de la manifestation narrative des actants en *acteurs*, entités figuratives animées, qui s'individualisent au niveau du texte (un actant peut toujours être manifesté discursivement par plusieurs acteurs ;

inversement, un seul acteur peut représenter le syncrétisme de plusieurs actants). L'actant peut être individuel ou collectif, inanimé (un lieu, la *Colline*, qui donne son titre au premier roman de Giono) ou encore une notion abstraite (l'espérance dans l'œuvre de Bernanos). Ainsi, une structure d'actants pourrait rendre compte d'un genre, tandis qu'une articulation d'acteurs déterminerait un récit particulier.

La fonction qui unit le sujet à l'objet est la *quête*, le destinataire établissant un *contrat*, selon lequel une *épreuve* serait imposée au sujet; l'épreuve est *qualifiante* (le sujet se rend digne de recevoir l'aide de l'adjuvant), *principale* et *glorifiante*. Les prédicats sont eux aussi des unités abstraites, qui se rapportent aux actants soit de façon *dynamique* – les prédicats de fonction ou du *faire* –, soit de façon *statique* – les prédicats de *qualification* ou de l'*être*. Ces deux prédicats de base peuvent être des *modalités*, comme on vient de le voir, les principales modalités du *faire* étant: *pouvoir*, *savoir*, *vouloir*. Les principales modalités de l'*être* s'organisent autour de l'opposition *être/paraître*: le *vrai* (être + paraître), le *faux* (ni être ni paraître), le *secret* (être mais non paraître) et le mensonge (paraître mais non être). Les structures actantielles se diversifient¹⁴ dès qu'on introduit les catégories de *compétence* et de *performance* (concept plus général, qui remplace le terme d'*épreuve*). Sur le plan narratif, la compétence se définit par le *vouloir et/ou pouvoir et/ou savoir-faire du sujet*, supposé par son faire performantiel. La narration manifeste successivement les compétences et les performances du sujet; le sujet compétent diffère le plus souvent du sujet performant, car pour devenir performant il doit auparavant acquérir une compétence, en assumant un certain nombre de rôles actantiels. Le discours narratif se présente ainsi comme un réseau relativement dense de *rôles*

¹⁴ A. J. Greimas, op. cit., 1970, pp.157-249.

actantiels manifestés tantôt de façon disjointe, tantôt de façon conjointe, par les acteurs (éléments du discours).

Éclairage

Les problèmes soulevés par une classification des personnages du récit ne sont pas encore bien résolus. Certes on s'accorde bien sur ce que les innombrables personnages du récit peuvent être soumis à des règles de substitution et que, même à l'intérieur d'une œuvre, une même figure peut absorber des personnages différents; d'autre part le modèle actantiel proposé par Greimas (et repris dans une perspective différente par Todorov) semble bien résister à l'épreuve d'un grand nombre de récits: comme tout modèle structural, il vaut moins par sa force canonique (une matrice de six actants) que par les transformations réglées (carences, confusions, duplications, substitutions), auxquelles il se prête, laissant ainsi espérer une typologie actantielle des récits; cependant, lorsque la matrice a un bon pouvoir classificateur (c'est le cas des actants de Greimas), elle rend mal compte de la multiplicité des participations, dès lors qu'elles sont analysées en termes de perspectives; et lorsque ces perspectives sont respectées (dans la description de Bremond), le système des personnages reste trop morcelé; la réduction proposée par Todorov évite les deux écueils, mais elle ne porte jusqu'à ce jour que sur un seul récit. Tout ceci peut être harmonisé rapidement, semble-t-il. La véritable difficulté posée par la classification des personnages est la place (et donc l'existence) du *sujet* dans toute matrice actantielle, quelle qu'en soit la formule. *Qui* est le sujet (le héros) du récit? Y a-t-il – ou n'y a-t-il pas une classe privilégiée d'acteurs? Notre roman nous a habitués à accentuer d'une façon ou d'une autre, parfois retorse (négative), un personnage parmi d'autres. Mais le privilège est loin de couvrir toute la littérature narrative. Ainsi, beaucoup de récits mettent aux prises, autour d'un enjeu, deux adversaires, dont les "actions" sont de la sorte égalisées; le sujet est alors véritablement double, sans qu'on puisse davantage le réduire par substitution; c'est même peut-être là une forme archaïque courante, comme si le récit, à l'instar de certaines langues, avait connu lui aussi un *duel* de personnes. Ce duel est d'autant plus intéressant qu'il apparente le récit à la structure de certains jeux (fort modernes), dans lesquels deux adversaires égaux désirent conquérir un objet mis en

circulation par un arbitre; ce schéma rappelle la matrice actantielle proposée par Greimas, ce qui ne peut étonner si l'on veut bien se persuader que le jeu, étant un langage, relève lui aussi de la même structure symbolique que l'on retrouve dans le langage et dans le récit: le jeu lui aussi est une phrase. Si donc l'on garde une classe privilégiée d'acteurs (le sujet de la quête, du désir, de l'action), il est au moins nécessaire de l'assouplir en soumettant cet actant aux catégories mêmes de la personne, non psychologique, mais grammaticale: une fois de plus, il faudra se rapprocher de la linguistique pour pouvoir décrire et classer l'instance personnelle (*je/tu*) ou apersonnelle (*il*) singulière, duelle ou plurielle, de l'action. Ce seront – peut-être – les catégories grammaticales de la personne (accessibles dans nos pronoms) qui donneront la clef du niveau actionnel. Mais comme ces catégories ne peuvent se définir que par rapport à l'instance du discours, et non à celle de la réalité, les personnages, comme unités du niveau actionnel, ne trouvent leur sens (leur intelligibilité) que si on les intègre au troisième niveau de la description, que nous appelons ici niveau de la Narration (par opposition aux Fonctions et aux Actions)¹⁵.

2. La syntaxe du récit

La syntaxe du récit est envisagée comme l'étude détaillée des unités narratives minimales et de leur agencement progressif en séquences. On a proposé le terme de *fonction*, pour désigner l'atome narratif: le terme semble unanimement accepté, même s'il existe certaines divergences quant à son contenu exact. Pour Propp, la fonction est "l'action d'un personnage, du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue" - action constante d'un conte à l'autre du corpus examiné, à la différence d'autres événements variables.

Claude Bremond se rattache à une perspective d'ordre purement logique, en reconstituant une syntaxe fondée sur

¹⁵ R. Barthes, op. cit., 1977, pp.36-37.

l'alternative virtualité/réalisation. Cherchant à dégager la "logique des possibles narratifs"¹⁶, il aboutit à une syntaxe alternative des comportements humains. Selon lui, la séquence élémentaire comprend une *triade* de fonctions (éventualité, passage à l'acte, achèvement). Les séquences se répartissent en deux grandes classes, les *améliorations* et les *dégradations*, dépendantes de la "perspective" des rôles impliqués dans l'action: celle du héros domine le récit, mais une dégradation qui le concerne entraîne une amélioration pour son adversaire. Certains récits constitués par "accolement" de séquences mettent en scène l'affrontement de deux rôles sans privilégier l'un ou l'autre. Bremond définit le récit comme "succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action" et la syntaxe qu'il en déduit permet de voir comment, – dans sa continuelle oscillation entre virtualité et accomplissement, amélioration et dégradation –, le récit parvient à chaque instant à une bifurcation (entre l'accomplissement d'une tâche et son ajournement, entre l'exécution d'un contrat et sa transgression, entre agression et négociation, etc.), dont dépend la suite des événements.

Pour Barthes¹⁷, la description du texte commence par une première opération, à savoir le *découpage* et la détermination des *segments* du discours narratif, des *unités narratives*, qui seront ensuite distribuées dans un petit nombre de *classes*. Tout premièrement, tenant compte du fait que certaines unités ont pour corrélat des unités du même niveau, et que d'autres acquièrent leur sens à un niveau supérieur, on distingue deux grandes classes: *distributionnelles* et *intégratives*. Le critère selon lequel on

¹⁶ Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs", *Communications* n° 8, 1966, Le Seuil, "Points Essais", 1981 et *Logique du récit*, Le Seuil, "Poétique", 1973 (*Logica povestirii*, traducere de Micaela Slăvescu, Univers, București, 1981).

¹⁷ R. Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", op. cit., 1977, p. 14.

détermine une unité est le sens¹⁸. Roland Barthes nomme "fonction" tout segment narratif, quelles que soient ses dimensions, qui est complété par un autre dans l'enchaînement du récit: "L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau, ou ailleurs, sur un autre niveau (...)"¹⁹.

La fonction renvoie à une autre fonction qui la "sature". Ainsi, dans un *Cœur simple* de Flaubert, les détails insignifiants qu'on donne au début du récit sur le perroquet renvoient, à travers tout l'espace du récit, à l'adoration que Félicité lui portera, en le mettant au centre de sa vie: l'énoncé d'un pareil détail constitue une unité narrative ou une fonction²⁰. Du point de vue linguistique, la fonction est une unité du contenu: "ce que veut dire" un énoncé le constitue en unité fonctionnelle, non la façon dont cela est dit. (Si on nous dit dans un roman policier que le policier voit un homme de cinquante ans, cette information recouvre deux fonctions: d'un côté elle contribue à esquisser le portrait du personnage, dont l'utilité pour le récit n'est pas toujours évidente, et de l'autre elle nous fait savoir que le policier ne connaît pas encore son interlocuteur).

Il faut aussi souligner le fait que les segments que l'on examine peuvent ne pas coïncider avec les paragraphes, les dialogues ou monologues intérieurs, etc., parce que les unités narratives sont substantiellement indépendantes des unités linguistiques: les fonctions peuvent être représentées tantôt par des unités supérieures à la phrase, tantôt inférieures (syntagme, mot). Par exemple, quand on nous dit que James Bond soulève l'un des *quatre* téléphones, *quatre* est une unité fonctionnelle, car elle "renvoie à un concept nécessaire à l'ensemble de l'histoire, (celui de la haute technique

¹⁸ Les formalistes définissaient l'unité comme un segment de l'histoire qui se présente comme le terme d'une corrélation.

¹⁹ Ibid., 1977, p. 16.

²⁰ Ibid., p. 17.

bureaucratique); en fait l'unité narrative n'est pas ici l'unité linguistique (le mot), mais seulement sa valeur connotée (linguistiquement, le mot *quatre* ne veut jamais dire «quatre»); ceci explique que certaines unités fonctionnelles puissent être inférieures à la phrase, sans cesser d'appartenir au discours: elles débordent alors, non la phrase, mais le niveau de dénotation, qui appartient, comme la phrase, à la linguistique"²¹

La classe des unités distributionnelles peut être divisée en deux sous-classes. On observe que les fonctions n'ont pas toutes la même importance: Barthes distingue les fonctions *cardinales* (ou *noyaux*) des fonctions de nature complétive, remplissant en quelque sorte l'espace narratif qui sépare les noyaux, appelées *catalyses*: "Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne ou ferme) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude"²².

Les *catalyses* saturent l'espace narratif en donnant corps à l'histoire, elles délayent l'action et font attendre le lecteur: "L'espace qui sépare «le téléphone sonne» et «Bond décrocha» peut être saturé d'une foule de menus incidents ou de menues descriptions: «Bond se dirigea vers le bureau, souleva un récepteur, posa sa cigarette», etc."²³. Les fonctions cardinales sont des moments de "risque" du récit: les catalyses disposent entre celles-ci des "zones de sécurité", ce qui ne veut pas dire que leur fonction soit nulle, car elles accélèrent, retardent, relancent le discours, réveillant sans cesse sa tension sémantique. La fonction de la catalyse est, en termes jakobsoniens, identique à la fonction phatique: elle maintient le contact entre le narrateur et le narrataire.

²¹ Ibid , pp. 18-19.

²² Ibid , pp. 21.

²³ Ibid , 1977, pp. 21-22.

Quant aux *indices*, classe d'unités narratives intégratives, ils reçoivent toute leur valeur au niveau des personnages ou de la narration. Un *indice* ne correspond pas à un événement singulier, il renvoie plutôt au caractère des personnages, ou aux précisions concernant l'espace et le temps. Les *indices* se répartissent à leur tour en deux sous-classes: les *indices proprement dits*, qui renvoient implicitement à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère (par exemple la suspicion), à une philosophie, et les *informations (informants)* qui identifient, situent dans l'espace et dans le temps, et ont surtout pour but d'ancrer le récit dans le référent (par exemple une nuit orageuse). Les indices impliquent une activité de déchiffrement: il s'agit pour le lecteur d'apprendre à connaître un caractère, une atmosphère. Les informants apportent une connaissance toute faite: ils servent à authentifier la réalité du référent (par exemple l'âge précis d'un personnage), à enraciner la fiction dans le réel. L'*indice* renvoie, non à un acte complémentaire et conséquent, à un "concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire"²⁴, comme par exemple les *indices caractériels*, concernant les personnages, ou les informations relatives à leur identité, etc. La relation de l'unité à son corrélat est alors intégrative: pour comprendre à quoi sert une notation indicielle il faut passer à un niveau supérieur (action des personnages ou narration), car c'est là qu'on trouve la clef de l'indice. (Dans l'exemple ci-dessus, spécifier le nombre d'appareils téléphoniques n'a aucune incidence sur la séquence d'actions, mais souligne le fait que Bond est du côté de l'ordre). Les indices sont des unités sémantiques de par la nature verticale de leur relations: contrairement aux fonctions proprement dites, qui renvoient à des relations syntagmatiques, ils renvoient à un signifié, non à une "opération". En d'autres termes, les fonctions impliquent des

²⁴ Ibid., pp. 20.

relations métonymiques, les indices des relations métaphoriques, ou encore, les fonctions correspondent à une fonctionnalité du *faire*, les indices à une fonctionnalité de l'*être*.

La plupart des unités du récit sont néanmoins mixtes, remplissant plusieurs fonctions à la fois: dans le roman d'espionnage *Goldfinger*, dont Barthes analyse les premières pages, lorsque James Bond boit un whisky dans le hall de l'aéroport, il s'agit aussi bien d'une catalyse reliée à la fonction cardinale d'*attendre l'avion*, que d'un indice connotant une certaine atmosphère de modernité luxueuse et de nonchalance, rendant ainsi possible tout un jeu dans l'économie du récit (ou encore, un passe-partout pris à une femme de chambre signifie aussi la désinvolture, le succès auprès des femmes). Barthes propose une distribution plus conforme au modèle linguistique: les catalyses, les indices et les informants sont des *expansions* par rapport aux noyaux, dont le nombre est fini et qui sont régis par une logique en vertu de laquelle ils sont à la fois nécessaires et suffisants. L'enchaînement des *fonctions cardinales* ou *noyaux* tend à surimposer à la pure succession chronologique un ordre causal, une armature logique soutenant le récit.

D'après Roland Barthes, ces deux grandes classes d'unités, *fonctions* et *indices*, devraient permettre un premier classement des récits en récits fortement *fonctionnels* (les contes populaires) et en récits fortement *indiciels* (tels les romans psychologiques). Entre ces deux pôles se situent les formes intermédiaires, tributaires de l'histoire, de la société, du genre.

T. Todorov installe son analyse au niveau des "actions" (personnages) en essayant d'établir les règles par lesquelles le récit combine, varie et transforme un certain nombre de prédicats de base. Du point de vue de l'aspect syntaxique du récit "mythologique", il distingue trois types d'unités²⁵: la proposition, la

²⁵ T. Todorov, *Poétique*, op. cit., 1968, pp. 77-91.

séquence et le texte. Examinant les nouvelles qui forment le *Décameron*, il propose deux types principaux de *fonctions*, considérés comme les éléments constitutifs des *propositions narratives* qui rendent compte des articulations logiques du récit:

– les *actants*, “unités à double face” qui, outre leur fonction *syntactique*, ont aussi une fonction *référentielle*: “D’une part, ils permettent d’identifier des éléments discontinus, situés avec précision dans l’espace et le temps; c’est une fonction *référentielle*, qui est assumée, dans la langue naturelle par les nom propres [...]. D’autre part, ils occupent une certaine position par rapport au verbe: [...] sujet, objet. C’est la fonction *syntactique* des actants, lesquels ne sont pas différents, de ce point de vue, des fonctions syntaxiques propres à la langue”²⁶.

– les *prédicats* qui sont soit *statiques*, lorsqu’ils ne font pas changer la situation, comme les adjectifs dans la langue, soit *dynamiques*, lorsqu’ils la font évoluer, comme les verbes.

Les propositions narratives, ainsi constituées d’actants et de prédicats, s’organisent en *séquences* (formées de cycles de propositions). La séquence complète comprend “cinq propositions. Un récit idéal commence par une situation stable qu’une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l’action d’une force dirigée en sens inverse, l’équilibre est rétabli; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d’épisodes dans un récit: ceux qui décrivent un état (d’équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d’un état à un autre”²⁷.

L’unité narrative ultime et en même temps première (puisque c’est l’objet que le lecteur rencontre dans sa lecture), le *texte*, est généralement produite par l’agencement de plusieurs séquences,

²⁶ Ibid., p. 79.

²⁷ Ibid., p. 82.

selon trois types de d'agencements, qui peuvent encore se combiner entre eux:

- l'**enchâssement**: une proposition de la séquence principale ouvre elle-même une nouvelle séquence. Un personnage raconte une histoire pour expliquer la situation présente, faire comprendre à un autre ce qu'il veut, ou retarder un événement (Schéhérazade, la narratrice des *Mille et une nuits*, raconte chaque nuit des histoires au roi, pour retarder sa propre mort; on utilise le même procédé dans le *Décameron*);

- l'**enchaînement**: les séquences se succèdent de façon linéaire au lieu de s'imbriquer les unes dans les autres. L'enchaînement connaît plusieurs sous-espèces, examinées déjà par Chklovski: l'enfilage, où le héros traverse diverses aventures, comme dans *Gil Blas*, ou la "construction en paliers", qui met les séquences en parallèle.

- l'**alternance** ou l'**entrelacement**, fait se succéder tantôt une proposition de la première séquence, tantôt une de la seconde. Fréquent dans le roman, ce procédé produit un effet de simultanéité et parfois même de contrepoint musical: "Ainsi alternent dans les *Liaisons dangereuses* les histoires de Mme de Tourvel et de Cécile; l'alternance est motivée par la forme épistolaire du livre"²⁸.

Selon quelle grammaire ces différentes unités s'enchaînent-elles le long du syntagme narratif? Quelles sont les règles de la combinatoire fonctionnelle? La séquence ("la séquence s'ouvre lorsqu'un de ses termes n'a point d'antécédent solidaire et elle se ferme lorsqu'un autre de ses termes n'a plus de conséquent")²⁹ est

²⁸ Ibid., p. 85.

²⁹ R. Barthes, op. cit., 1977, pp. 28-29.

composée d'un petit nombre de noyaux. Mais, à chaque moment du récit, il existe une alternative, une ouverture vers une possibilité de bifurcation (offrir, accepter, allumer, fumer): on a là une représentation analytique, puisqu'en réalité le lecteur ne perçoit qu'une suite linéaire de termes. Le niveau des fonctions est pris en charge par un niveau supérieur, celui des actions. Les informants et les indices peuvent se combiner librement entre eux (le portrait par exemple, combine sans contraintes des données d'état civil et des traits caractériels). Les catalyses et les noyaux sont unis par une relation d'*implication* simple: une catalyse implique nécessairement l'existence d'une fonction cardinale, mais non inversement. Quant aux relations entre les fonctions cardinales, elles forment l'armature du récit même.

Y a-t-il derrière le temps du récit une logique intemporelle? Propp favorisait l'ordre chronologique et il enracinait le conte dans le temps. Cependant Aristote, en opposant la tragédie – définie par l'unité d'action – à l'histoire – définie par la pluralité des actions et l'unité du temps – attribuait déjà la primauté au *logique* sur le *chronologique*. A la question si derrière le temps du récit il y a une *logique intemporelle*, à peu près tous les chercheurs, de Barthes à Greimas, Bremond ou Todorov ont répondu par l'affirmative souscrivant à la célèbre proposition de Lévi-Strauss: "L'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle". Du point de vue du récit, le temps n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système; le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent (le "vrai" temps est une illusion référentielle, "réaliste"), et la tâche de l'analyste consiste à déterminer la logique selon laquelle s'organisent les principales fonctions du récit. *Le récit institue une confusion entre consécution et conséquence, entre le temps et la logique*. Cette ambiguïté forme le problème central de la syntaxe narrative.

Quelle est la logique qui contraint les principales fonctions du récit? Se détachent, comme on l'a déjà vu, trois directions principales qui proposent autant d'hypothèses concurrentes: Bremond applique une méthode logique et il reconstitue la syntaxe des comportements humains mis en œuvre par le récit, en retraçant le trajet des "choix" auxquels, en chaque point de l'histoire, tel personnage est soumis. Le second modèle est linguistique (Cl. Lévi-Strauss, A. J. Greimas) est consiste à retrouver dans les fonctions des oppositions paradigmatisques formant des réseaux qui couvrent la trame du récit. La troisième voie, esquissée par T. Todorov, installe l'analyse au niveau des "actions" (c'est-à-dire des personnages) en essayant d'établir les règles par lesquelles le récit combine, varie et transforme un certain nombre de prédicats de base.

II. Les catégories narratologiques du texte

1. Les registres de la parole

L'œuvre littéraire est faite de mots: mais qui plus est, elle est faite de phrases, et ces phrases appartiennent à des *registres* de la parole. Il s'agit donc de se demander quels sont les moyens linguistiques dont dispose l'écrivain³⁰, pour mettre en évidence les catégories dont la présence ou l'absence créent un registre de langage:

1) la nature *abstraite* ou *concrète* d'un registre (le roman réaliste foisonne de détails matériels: "tout le monde se souvient des ongles de Léon dans *Madame Bovary* ou du bras d'Anna

³⁰ T. Todorov, op. cit., 1968, p. 39.

Karénine³¹; le roman romantique est plein d'analyses, d'élans lyriques, de réflexions abstraites).

2) une deuxième catégorie est déterminée par la présence des *figures rhétoriques*: on peut ainsi mesurer le degré de *figuralité* du discours et se poser le problème d'une possible définition de la *figure*. La figure est un arrangement particulier de mots: si les rapports entre deux mots sont d'identité il s'agit d'une *répétition*, s'ils sont d'opposition, d'une *antithèse*. Si un terme dénote une quantité plus ou moins grande que l'autre, il s'agit d'une *gradation*. N'importe quelle relation entre deux mots peut devenir une figure, à condition qu'elle soit perçue comme telle par le lecteur. Le contraire d'une figure, la *transparence* (caractérisant le langage utilitaire) existe seulement comme cas extrême, idéal. On a aussi vu dans la figure une transgression des règles linguistiques (la théorie de l'*écart*, élaborée par Jean Cohen³²).

Éclairage

La stylistique de l'écart est représentée par J. Marouzeau et M. Cressot, et procède par identification des faits langagiers expressifs propres à un écrivain. Comment? Par comparaison à un usage normé ou normal de la langue. L'écrivain choisirait donc, de manière plus ou moins consciente, d'utiliser préférentiellement telle ou telle possibilité expressive. Point de vue doublement critiquable. Existe-t-il un seul usage standard susceptible de servir de norme? C'est peu probable. Par ailleurs, tout écart dans l'usage de la langue est-il un écart de littérature?³³

3. On peut aussi différencier les divers registres à l'aide d'une autre catégorie, notamment celle de la présence ou de l'absence de

³¹ Ibid., p. 40.

³² Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

³³ Daniel Delas, *Roman Jakobson*, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 16.

référence à un discours antérieur. T. Todorov propose d'appeler *monovalent* un discours qui n'évoquerait pas des "manières" de parler antérieures, et *polyvalent* un discours qui "le fait d'une manière plus ou moins explicite"³⁴. Les relations entre deux textes sont d'une grande variété. Grâce aux Formalistes russes cette propriété a reçu une attention spéciale: d'une part, les lecteurs perçoivent chaque œuvre en relation avec les autres et de l'autre, chaque œuvre d'art est créée, explicitement ou implicitement, en parallèle et en opposition avec un modèle. M. Bakhtine a été parmi les premiers à formuler une théorie cohérente de la polyvalence intertextuelle, à partir de la constatation que l'écrivain écrit toujours pour ou contre un livre qui existe déjà.

2. La temporalité narrative

Reprenant les idées de Tomachevski, les auteurs de la *Rhétorique générale*³⁵, considèrent que l'analyse de n'importe quelle narration doit tenir compte de l'existence de deux univers: l'univers du récit et l'univers linguistique gouverné par les normes syntaxiques de la phrase. En étudiant les relations temporelles entre les deux univers on trouve un *temps de la narration* (de l'écriture), dont la durée est inférieure au *temps narré* (de la fiction). Les deux temps coïncident seulement dans les dialogues. Le discours narratif offre au romancier la possibilité de concentrer, en quelques phrases ou en quelques lignes un grand nombre d'événements, résumant même toute la vie d'un personnage, comprimant le temps (par exemple, dans *Eugénie Grandet*, l'intrigue dure trois jours, tandis que l'épilogue concentre quatorze

³⁴ T. Todorov, op. cit., 1968, p. 43.

³⁵ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, 1970 (*Retorica generală*, traducere de A. Constantinescu și Ileana Littera, Univers, 1974).

ans). Il existe aussi des cas d'escamotage, où on ignore complètement ce qu'il advient d'un personnage pendant une période, comme dans *l'Orlando* de V. Woolf). A l'autre pôle il faut noter les situations où le temps de la fiction est interrompu, suspendu ou ralenti, la narration se transformant en analyse, description ou digression: dans *Salammbô*, le costume est décrit à mesure que l'héroïne l'habille ou le déshabille.

Du point de vue de la distance entre les deux temps on peut signaler deux cas-limite: a) on ne peut établir aucun rapport entre les deux temporalités (les légendes, les mythes, etc.); b) elles coïncident parfaitement (le récit serait, dans ce cas, le monologue "sténographié" du personnage, l'enregistrement fidèle de ses propos, comme dans le "nouveau roman" ou le roman "noir" américain). Entre ces deux situations limite il existe des cas intermédiaires, observables surtout dans les roman à la première personne: le narrateur enregistre les événements quotidiennement (le journal intime) ou commence à écrire à un moment où l'histoire narrée n'a pas encore pris fin (comme dans *La Symphonie pastorale* de Gide ou *L'emploi du temps* de M. Butor). La distinction entre *fable* et *sujet* est ici très importante: les événements racontés sont arrangés par l'auteur ou sont présentés à mesure qu'ils sont découverts par un personnage (*La modification* de M. Butor est écrite à la deuxième personne, au présent ou au futur).

On pourrait schématiser les situations comme il suit: a) la chronologie de la fable et la chronologie du sujet coïncident suivant la même direction (comme dans *L'étranger* de Camus). b) le parallélisme est détruit par des inversions: on nous relate dès le début des événements sans faire mention à d'autres événements qu'on découvre ultérieurement (technique très utilisée dans les policiers). c) le parallélisme est dynamité à l'intérieur dans les cas des récits enchâssés, d'après une technique appelée emboîtement (comme dans le *Décameron* et les *Mille et une nuits*).

3. Le temps du récit - le temps de l'histoire

Éclairage

La dualité temporelle [le temps de l'histoire/le temps du récit] est un trait caractéristique non seulement du récit cinématographique, mais aussi du récit oral, à tous ses niveaux d'élaboration esthétique, y compris ce niveau pleinement "littéraire" qu'est celui de la récitation épique ou de la narration dramatique [...] Le récit littéraire écrit est à cet égard d'un statut encore plus difficile à cerner. Comme le récit oral ou filmique, il ne peut être "consommé", donc actualisé, que dans un temps qui est évidemment celui de la lecture [...] Le livre est un peu plus tenu qu'on ne le dit souvent aujourd'hui par la fameuse *linéarité* du signifiant linguistique, plus facile à nier en théorie qu'à évacuer en fait. Pourtant, il n'est pas question d'identifier ici le statut du récit écrit (littéraire ou non) à celui du récit oral: sa temporalité est en quelque sorte conditionnelle ou instrumentale; produit, comme toute chose, dans le temps, il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le "consommer" est celui qu'il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture³⁶.

Le temps de l'univers représenté (le terme de *diégèse* est utilisé par Gérard Genette, pour "histoire", en mettant ainsi l'accent sur l'univers où elle se déroule) entretient avec le pseudo-temps du récit (le texte narratif, espace de signes écrits acquiert un "temps" - pseudo-temps - par la lecture) des rapports complexes qui fondent la temporalité du récit:

³⁶ Gérard Genette, "Discours du récit", *Figures III*, Le Seuil, "Poétique", 1972, pp.77-78.

- les rapports d'*ordre*, résultant des discordances entre la succession des événements de l'histoire et leur disposition dans le récit;
- les rapports de *durée*, concernant les variations de vitesse relative du récit;
- les rapports de *fréquence*, désignant les relations entre les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit.

Les rapports d'*ordre*³⁷ définissent deux discordances possibles (*anachronies*) par rapport à la stricte concordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit: les rétropections ou *analepses*, c'est-à-dire "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve" (tout comme le procédé de *flash-back* qu'on utilise au cinéma); les anticipations, ou *prolepses*, c'est-à-dire "toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur"³⁸.

Les analepses ou prolepses peuvent à leur tour être *externes* (quand elles racontent des événements situés au-delà des limites temporelles du récit principal); elles sont *internes* quand les événements rapportés se situent à l'intérieur de ces limites, et cette dernière classe est aussi la plus riche, à cause des interférences avec le récit principal: par exemple, "le chapitre six de *Madame Bovary*, consacré aux années de couvent d'Emma, évidemment postérieurs à l'entrée de Charles au lycée, qui est le point de départ du roman"³⁹.

Les anachronies internes peuvent à leur tour être *hétérodiégétiques* ou *homodiégétiques*. Les analepses *hétérodiégétiques* portent "sur une ligne de l'histoire, et donc sur un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier:

³⁷ Gérard Genette, op. cit., 1972, pp. 77-122.

³⁸ Ibid., pp. 82.

³⁹ Ibid., pp. 90.

son, très classiquement, sur un personnage nouvellement introduit et dont le narrateur veut éclairer les «antécédents»⁴⁰

Les analepses internes *homodiégétiques* peuvent être *complétives* ou *répétitives*. Les analepses internes *homodiégétiques* portent sur la même ligne d'action que le récit principal, sans fournir des précisions annexes sur un personnage par exemple, elles peuvent *répéter* ou *compléter* ce récit. L'analepse *complétive* ou le "renvoi" comprend "les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps"⁴¹. Les analepses *répétitives* ou "rappels" organisent architecturalement les œuvres (chez Proust, elles rendent sensible l'écoulement du temps par l'accumulation des interprétations et révélations par rapport à un même événement).

Les prolepses *répétitives* ont tantôt une fonction d'*annonce*, tantôt une fonction d'*amorce*, lorsqu'elles sont implicites et ne peuvent être identifiées que rétrospectivement. L'auteur peut aussi mettre en place un dispositif de fausses amorces, telles les fausses hypothèses, les *leurres* "bien connus des amateurs de romans policiers – quitte, une fois acquise chez le lecteur cette compétence au second degré qu'est l'aptitude à détecter, et donc à déjouer le leurre, à lui proposer de *faux leurres* (qui sont de véritables amorces) et ainsi de suite"⁴². Les prolepses *complétives* sont, par exemple, présentes dans "l'évocation rapide, dans *Combray*, des futures années de collège de Marcel, la dernière scène entre le père

40 Ibid., pp. 91.

41 Ibid., pp. 92.

42 Ibid., pp. 114.

et Legrandin; l'évocation, à propos de la scène des catleyas, de la suite des rapports érotiques entre Swann et Odette"⁴³.

La temporalité sophistiquée du récit proustien met en jeu des combinaisons d'analepses et de prolepses, qui ont jusqu'à s'enchevêtrer en souvenirs d'anticipation et en rappels anticipés, voire en inversions anachroniques. L'opposition spatiale, climatique et géographique des promenades de côté de Guermantes et du côté de Méséglise sur laquelle se clôt *Du côté de chez Swann*, s'organise autour d'une figure narrative que Genette baptise *syllépse* et qui permet de *prendre ensemble* plusieurs temps sans considération d'ordre.

Les rapports de *durée*⁴⁴ sont analysables à partir de l'hypothèse théorique d'un récit à vitesse constante, *isochrone*, et de l'égalité conventionnelle du pseudo-temps du récit (mesuré en pages) et du temps de l'histoire dans les scènes dialoguées. On peut ainsi distinguer quatre grands types d'*anisochronies*, ou effets de rythme du récit, résultant de la comparaison des durées respectives du temps de l'histoire (TH) et du temps du récit (TR):

- le (*récit*) *sommaire*, du terme anglais *summary* ($TR < TH$): il s'agit d'une forme à mouvement variable, très répandue dans le roman classique, où l'on résume, sans détail ni dialogue, en quelques pages ou paragraphes, voire une phrase, quelques jours, quelques mois ou même plusieurs années de la vie d'un personnage.
- la *pause descriptive* ($TR = n, TH = 0$): la durée de l'histoire est suspendue le temps d'une description assumée directement par le narrateur (très utilisée dans le modèle descriptif balzacien, comme par exemple dans la célèbre description de la pension Vauquer qui ouvre *Le Père Goriot*). Il arrive aussi que la description soit

⁴³ Ibid., pp. 109.

⁴⁴ Ibid., pp. 122-145.

intégrée au récit, et qu'on la focalise sur la perception et les pensées d'un personnage comme dans la promenade dans la forêt de Fontainebleau de Frédéric et de Rosanette dans *L'Éducation sentimentale*.

- l'*ellipse* ($TR=0$, $TH=n$) désigne littéralement le silence du texte sur une période significative de temps écoulé. Selon que cette période est ou non spécifiée, on distingue l'*ellipse explicite* des ellipses *implicites* "c'est-à-dire celles dont la présence n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique"⁴⁵, comme dans le cas de la période de temps qui sépare la fin des *Jeunes Filles en fleurs* du début de *Guermantes*, ou encore dans l'*ellipse* "parfaitement muette" des quelques mois qui suivent la mort de la grand-mère.

- la *scène* ($TR=TH$), surtout dans les passages dialogués où se "réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire"⁴⁶.

Les rapports de *fréquence*⁴⁷ nous laissent entrevoir quatre relations de fréquence (de répétition) entre récit et diégèse:

- raconter une fois ce qui s'est passé une fois ($1R/1H$), ce qui donne une forme narrative appelée par Gérard Genette récit *singulatif* ("Hier, je me suis couché de bonne heure", ou encore dans *Zadig ou la destinée* de Voltaire: "Un jour, Azora revint d'une promenade, tout en colère et faisant de grandes exclamations.").

- raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois ($n R/n H$): cette forme de récit n'est qu'une expansion de la forme précédente, une suite d'énoncés singulatifs ("Lundi, je me suis couché de bonne heure, mardi je me suis couché de bonne heure, mercredi je me suis couché

⁴⁵ Ibid., pp. 140.

⁴⁶ Ibid., pp. 129.

⁴⁷ Ibid., pp. 145-183.

de bonne heure, etc.". Ce récit a été baptisé, par analogie à l'anaphore, *singulatif anaphorique*.

- raconter n fois ce qui s'est passé une fois (n R/1H): le jeu d'annonces et de rappels, le même événement raconté de façon différente, occasionne le récit *répétitif*: "Rappelons cependant que certains textes modernes reposent sur cette capacité de répétition du récit: que l'on songe par exemple à un épisode récurrent comme la mort du mille-pattes dans la *Jalousie*"⁴⁸.

- raconter en une seule fois ce qui s'est passé n fois (1R/ n H). L'énoncé synthétise une série d'événements en faisant abstraction de leurs différences ("tous les jours de la semaine je me suis couché de bonne heure"); par analogie aux formes itératives (fréquentatives) du verbe (en français, l'imparfait), G. Genette appelle ce récit *itératif*: "La fonction classique est donc assez proche de celle de la description, avec laquelle elle entretient des rapports très étroits: le «portrait moral», par exemple, qui est l'une des variétés du genre descriptif, procède le plus souvent (comme chez La Bruyère) par accumulation de traits itératifs. Comme la description, le récit itératif est, dans le roman traditionnel, au service du récit «proprement dit», qui est le récit singulatif. Le premier romancier qui ait entrepris de l'émanciper de cette dépendance fonctionnelle est Flaubert dans *Madame Bovary*, où des pages comme celles qui racontent la vie d'Emma au couvent, à Tostes avant et après le bal à la Vaubyessard, ou ses jeudis à Rouen avec Léon, prennent une amplitude et une autonomie tout à fait inusitée. Mais aucune œuvre romanesque n'a fait de l'itératif un usage comparable – par l'extension textuelle, par l'importance thématique, par le degré d'élaboration technique – à celui qu'en a fait Proust dans la *Recherche du temps perdu*"⁴⁹.

⁴⁸ Ibid., pp. 147.

⁴⁹ Ibid., pp. 1148-149.

4. Les modes de représentation: discours et perspectives

Au sens grammatical, le mode permet d'apporter des degrés dans l'affirmation (indicatif, conditionnel, subjonctif) et de varier les points de vue sur l'action (indicatif, impératif, infinitif, participe); la narratologie nomme *mode*⁵⁰ ce qui touche à la régulation de l'information narrative ("on peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon un tel point de vue*; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie de *mode narratif*⁵¹): le récit peut offrir plus ou moins de détails, comme si le récit était placé à plus ou moins grande *distance*, ou une variation des points de vue, selon que le récit adopte la *perspective* de telle ou telle partie prenante de l'histoire.

Dans *la République*, Platon opposait l'imitation, notion réservée au dialogue dramatique, au récit. De fait, le discours narratif ne peut *imiter* que les paroles, les événements, il ne peut que les *signifier*, dans l'analyse des degrés d'information narrative, on distingue entre *récit d'événements* et *récit de paroles*. Le récit d'événements ne peut engendrer qu'une *illusion de mimésis*, par des détails contingents notés pour eux-mêmes (les "effets de réel", dans la terminologie de Roland Barthes), des descriptions et des redondances qui créent l'apparente autonomie du référent.

Le *récit de paroles* intègre le discours des personnages, en commençant par la distance la plus grande et la forme la plus abrégée:

– le *discours narrativisé* ou *raconté* où apparaît seulement le contenu de référence, sans mention des mots qui ont servi

⁵⁰ Ibid., pp. 183-225.

⁵¹ Ibid., pp. 183.

réellement: "...supposons que le héros de la *Recherche*, au lieu de reproduire son dialogue avec sa mère, écrive simplement à la fin de *Sodome*: «J'informai ma mère de ma décision d'épouser Albertine»"⁵². Le discours du débat intérieur qui mène à cette décision peut se développer comme analyse: Genette l'appelle *discours intérieur narrativisé*;

– le *discours transposé*, au style indirect: le discours des personnages est introduit dans la substance continue du récit par des verbes marquant l'acte de parole (dire, répliquer), forme qui suppose une première condensation par le narrateur: "Bien qu'un peu plus mimétique que le discours raconté, [...] cette forme ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles «réellement» prononcées: la présence du narrateur y est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les *interprète* en son propre style, comme Françoise traduisant les civilités de Mme de Villeparisis." ⁵³;

– le *style indirect libre* est une variante du discours transposé où "l'économie de la subordination autorise une plus grande extension du discours"; le verbe introducteur, déclaratif, est supprimé, mais les marques du style indirect sont gardées, son système temporel étant centré en français sur l'imparfait. Ce discours est ambigu et riche en effets esthétiques du fait de la double hésitation qu'il entraîne: d'une part entre discours intérieur et discours prononcé ("J'allai trouver ma mère: il me fallait absolument épouser Albertine"), et d'autre part entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et le discours du narrateur: "[...] et l'on sait

⁵² Ibid., pp. 191.

⁵³ Ibid., pp. 192.

l'extraordinaire parti que Flaubert a tiré de cette ambiguïté, qui lui permet de faire parler à son propre discours, sans tout à fait compromettre ni tout à fait l'innocenter, cet idiome à la fois écœurant et fascinant qu'est le langage de l'autre"⁵⁴.

– le *discours rapporté* (au style direct), rend les paroles mêmes des personnages dans leur intégralité supposée, comme au théâtre: c'est la forme la plus "mimétique", le narrateur l'introduit généralement par un verbe déclaratif (ou de pensée) placé en tête ou intercalé. Transcription directe des paroles du personnage, ce discours est un des lieux essentiels de sa caractérisation. Il se peut aussi que les personnages prennent brusquement la parole, entre guillemets (figure dite de l'*abruption*). "Curieusement, l'une des grandes voies de l'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage"⁵⁵; dans le "monologue intérieur", le narrateur s'efface totalement derrière le personnage sans laisser aucune trace. Genette utilise pour ce type de discours, où le monologue n'est plus rapporté, le terme de *discours immédiat*.

La perspective. Les termes de "vision", "point de vue", "foyer narratif" désignent l'endroit du récit d'où se fait la perception: on peut ainsi déceler la *perspective* du récit sur l'histoire, selon diverses restrictions de champ. Jean Pouillon s'était déjà prononcé sur cette problématique dans son ouvrage publié en 1946 sous le titre *Temps et roman* et ses points de vue ont été schématisés par la suite par T. Todorov⁵⁶. Désireux de mettre un terme à la confusion qui régnait à ce sujet, Gérard Genette a

⁵⁴ Ibid., pp. 192.

⁵⁵ Ibid., pp. 193.

⁵⁶ Tzvetan Todorov. "Les catégories du récit littéraire", op. cit., 1966.

soigneusement distingué le point de vue du personnage de la voix du narrateur, autrement dit la question "qui voit?" ["quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?"] de la question "qui parle?" ["qui est le narrateur?"]. Même quand ces deux instances sont confondues, comme dans le récit autobiographique, il faut séparer le "je" racontant (le narrateur) du "je" raconté (le héros), dont le point de vue ne prédomine pas toujours: c'est dans ce sens que l'analyse des rapports entre le *narrateur* (celui qui raconte) et l'univers représenté est particulièrement fertile. On peut ainsi déceler trois types de perception narrative:

- Le récit *non focalisé* ou à focalisation *zéro* est une modalité caractéristique pour la narration classique. Todorov l'appelle vision "par derrière" – le narrateur sait plus que le personnage ($N > P$). Le foyer de perception de l'objet n'est nulle part, ni dans la conscience des personnages, ni en dehors, mais partout à la fois et successivement. Le narrateur est dit omniscient, son savoir n'est pas motivé par le récit lui-même: il en dit plus que ne peut en savoir le personnage.
- Le récit à focalisation *interne* introduit le foyer narratif dans la conscience d'un personnage comme dans *les Ambassadeurs* (focalisation *fixe*) ou de plusieurs, successivement, comme dans *Madame Bovary* (focalisation *variable*) ou alternativement (focalisation *multiple*), comme dans le roman par lettres. Todorov parle de vision "avec" – le narrateur ne nous dit que ce que sait le personnage ($N = P$). Tout est présenté au lecteur à travers ce regard subjectif, les événements, les situations, les dialogues, et même les paysages. La focalisation interne *absolue* n'est possible que dans le monologue intérieur, en dehors de tout regard du narrateur sur le personnage, tandis que la focalisation interne *relative* est beaucoup plus courante, comme dans le récit de la bataille de Waterloo focalisé sur Fabrice, au début de *La Chartreuse de Parme*.

- Le récit à focalisation *externe*, où on décrit tout de l'extérieur, avec une parfaite neutralité. Todorov parle de vision "du dehors" - le narrateur nous dit moins que ne sait le personnage ($N < P$). Ce type de récit a eu un grand succès entre les deux guerres, largement utilisé dans les romans de Dashiell Hammett, où le lecteur assiste aux exploits du héros sans jamais connaître ses pensées ou ses sentiments, ou dans les romans "objectifs" de Hemingway.

5. La voix narratrice

Nous allons examiner dans ce qui suit les rapports qui s'instituent entre le discours de fiction et celui qui l'énonce. Depuis Barthes, on a fait la distinction entre l'auteur d'un récit (absent du texte dans sa matérialité) et le narrateur, instance fictive, présente dans la structure du récit: le narrateur, c'est celui qui raconte l'histoire. Comme objet, le récit est transmis à travers la communication: il y a un donc un destinataire et un destinataire du récit. Il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur, tout comme il ne peut y avoir de communication linguistique sans un *je* et un *tu*. De telles considérations amènent Roland Barthes à se poser le problème de la description du "code à travers lequel narrateur et lecteur sont signifiés le long du récit lui-même"⁵⁷. Les signes du narrateur semblent plus aisés à cerner que les signes du lecteur, ce qui ne veut pas pour autant dire que ceux-ci ne soient pas représentés au niveau de la narration: "Chaque fois que le narrateur [...] rapporte des faits qu'il connaît parfaitement, mais que le lecteur ignore, il se produit un signe de lecture, car ce n'aurait pas de sens que le narrateur se donnât à lui-même une information: «Léo était le patron de cette boîte», nous dit un roman à la première personne:

⁵⁷ R. Barthes, op. cit., 1977, p. 38 sq.

ceci est un signe du lecteur, proche de ce que Jakobson appelle la fonction conative de la communication"⁵⁸. Toute histoire est située temporellement par rapport au moment supposé de la narration: la principale relation qui unit le temps de l'histoire et le temps de la narration est celle de l'avant et de l'après, la relation d'ordre .

- La *narration ultérieure*, considérée comme la plus courante, est celle où l'on raconte l'histoire après coup, par l'utilisation du passé et surtout du passé simple⁵⁹. Il arrive que la "durée même de l'histoire diminue progressivement la distance qui la sépare du moment de la narration". Le temps de l'histoire peut ainsi rejoindre celui de la narration, dans une sorte de convergence finale comme dans *Madame Bovary*, où l'on utilise pour clore le roman une technique visant à l'accroissement de l'effet de réalité: le pharmacien Homais "vient de recevoir la croix d'honneur". Genette remarque que "pour que l'histoire vienne ainsi se joindre à la narration, il faut bien entendu que la durée de la seconde n'excède pas celle de la première" et il invoque à ce propos "l'aporie bouffonne" de Tristram Shandy qui avoue ne pas réussir à raconter, "en une année d'écriture, que la première journée de sa vie et il constate qu'il a pris trois cent soixante-quatre jours de retard, qu'il a donc plutôt reculé qu'avancé, et que, vivant trois cent soixante-quatre fois plus

⁵⁸ R. Barthes, *ibid.*, pp. 38-39.

⁵⁹ Dans *Le degré zéro de l'écriture*, (Le Seuil, "Points", 1953), Barthes voit dans le passé simple le temps par excellence du récit et de son ordre irréversible, renvoyant à une dimension quasi immémoriale, à une sorte de passé sans âge: "Retiré du français parlé, le passé simple, pierre d'angle du Récit, signale toujours un art; il fait partie d'un rituel des Belles-Lettres. Il n'est plus chargé d'exprimer un temps. Son rôle est de ramener la réalité à un point, et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde: il vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits" (pp. 25-26).

vite qu'il n'écrit, il s'ensuit que plus il écrit plus il lui reste à écrire, et que, bref, son entreprise est désespérée"⁶⁰.

– La *narration antérieure* est une forme rare, pour laquelle T. Todorov réserve le nom de "récit prédictif"⁶¹, qu'on ne rencontre à vrai dire que dans des récits seconds, prédictifs par rapport à leur instance narrative immédiate; ils sont intégrés dans le récit principal (comme par exemple les songes prémonitoires), surtout par l'utilisation du futur et relèvent de la prophétie ou de la divination (par exemple, dans *Œdipe Roi* de Sophocle, la narration antérieure du devin soutient le ressort de la tragédie et précipite l'événement tout en cherchant à le détourner).

– La *narration simultanée*, "récit au présent contemporain de l'action" représente la forme la plus simple, car il se remarque par la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration. Cette coïncidence projette une transparence totale sur le récit, "qui achève de s'effacer au profit de l'histoire", comme dans le Nouveau Roman ou, si l'accent porte sur la narration, comme dans les récits en "monologue intérieur", "l'action semble se réduire à l'état de simple prétexte, et finalement s'abolir", comme dans les œuvres de Samuel Beckett ou de Claude Simon.

– La *narration intercalée* entre les moments de l'action constitue le type le plus complexe, "puisque'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première"⁶²; elle n'apparaît que dans le journal intime et le roman épistolaire.

⁶⁰ Gérard Genette, op. cit., 1972, p. 233.

⁶¹ T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969 (*Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, Univers, 1975).

⁶² Ibid., p. 229.

Les niveaux narratifs. On a observé que la notion de récit enchâssé ne tient pas compte de la différence de niveau entre ce qui raconte et ce qui est raconté. Par souci de mieux séparer ces niveaux on a distingué l'instance narrative du récit principal, appelé *narrateur extradiegetique*, tandis que les divers personnages qui racontent un récit dans le récit (récit *metadiegetique*) sont appelés *narrateurs intradiegetiques*: dans ce cas, le narrateur s'adresse à un *narrataire* intradiegetique⁶³. La frontière qui sépare ce qui raconte de ce qui est raconté est parfois transgressée, lorsque, comme dans *Jacques le Fataliste*, le narrateur ou le narrataire extradiegetique font intrusion dans la diégèse, ou que les personnages interviennent hors de la diégèse. Ces transgressions de niveau ont reçu le nom de *metalepses*⁶⁴.

*Les problèmes de la personne*⁶⁵. Par souci de rigueur et aussi par désir d'éviter autant que possible la maladresse de formules comme "récit à la première personne" ou "récit à la troisième personne", on a décelé un narrateur *homodiegetique* (le narrateur est en même temps présent comme personnage) et un narrateur *heterodiegetique*, n'intervenant pas comme personnage, restant extérieur à la diégèse. La présence du narrateur comme personnage du récit peut s'incarner dans un témoin collectif où être le héros lui-même, comme dans *Le Recherche du temps perdu* de Proust, position où le narrateur est non seulement homodiegetique, mais proprement *autodiegetique*, car il se raconte lui-même.

⁶³ Ibid., p. 238 sq.

⁶⁴ Ibid., p. 243.

⁶⁵ Ibid., p. 251 sq.

III. Le(s) rapport(s) au monde

1. Réalisme et motivation

Il y a dans toute œuvre une tension entre fiction et réalité: pour rendre compte de ces rapports, les Formalistes russes utilisaient la notion de *motivation*, qui se rapporte à la cohérence interne de l'œuvre et à la justification des conventions et des procédés. La notion d'univers fictif recouvre l'espace représenté sous toutes ses formes, mettant en évidence le rôle des descriptions dont la place varie selon les époques. La description reste néanmoins subordonnée au récit⁶⁶, qu'elle ait une fonction classique d'ornement rhétorique, ou, comme dans le roman réaliste, une fonction explicative et symbolique. Barthes considère qu'une particularité de la littérature réaliste consisterait justement dans la "résistance" de certaines notations descriptives à toute fonction esthétique ou rhétorique⁶⁷: ces détails *insignifiants* privilégient l'exactitude du référent au détriment de toute fonction, le "concret" au dépens du sens. Le signifiant prétend ainsi dénoter directement le référent, présenter la chose elle-même, sans passer par le signifié: ce court-circuit produit un "effet de réel", l'illusion de l'existence du référent.

⁶⁶ G. Genette "Frontières du récit", dans *Figures II*, Le Seuil, "Points Essais" 1969.

⁶⁷ R. Barthes, "L'effet de réel", *Littérature et réalité*, Le Seuil, "Points Essais", 1982.

Gérard Genette⁶⁸, reprend la discussion sur les deux grands "procès" du vraisemblable au XVII^e siècle: la querelle du *Cid* (la conduite de Chimène envers Rodrigue après la mort du Comte) et la controverse autour de la *Princesse de Clèves* (l'aveu fait par l'héroïne à son mari). Les polémiques se sont cantonnées surtout sur un plan psychologique et le vraisemblable avait été apprécié en fonction des fameuses "bienséances", car on l'assimilait à la conformité à l'opinion commune du lecteur, à un corpus de principes de conduite morale implicites à une certaine époque.

Paul Valéry avait manifesté son mépris à l'adresse du roman, du récit, de la description, qui, à son avis, introduisait dans la réalisation de l'œuvre une marge de hasard: il réprouvait l'arbitraire du récit, sa liberté d'adopter à chaque pas telle ou telle orientation, de s'arrêter, de se dilater.

En somme, Valéry se déclarait incapable de commencer une histoire en écrivant "La marquise sortit à cinq heures". Or Genette contredit les affirmations de Valéry en montrant que cet arbitraire qui répugnait tant à Valéry est soumis aux contraintes de la motivation, d'une *logique spécifique de l'action*, où chaque élément nouveau introduit impose certaines contraintes à son développement, dues à la motivation compositionnelle. Genette distingue trois types de récit:

- le récit *vraisemblable*, ou à motivation implicite ("La marquise demanda sa voiture et alla se promener");
- le récit *motivé* ("La marquise demanda sa voiture et se mit au lit, car elle était fort capricieuse" – motivation au premier degré ou *restreinte*), ou encore motivation au second degré, ou motivation *généralisante* ("...car, comme toutes les marquises, elle était fort capricieuse");

⁶⁸ G. Genette, "Vraisemblance et motivation", *Figures II*, Le Seuil, 1969.

– le récit *arbitraire* ("La marquise demanda sa voiture et se mit au lit").

Éclairage

Ce problème de relation entre littérature et faits extralittéraires a souvent été confondu, sous le nom de "réalisme", avec un autre, qui est la conformité du texte particulier à une norme textuelle qui lui est extérieure; cette conformité produit l'illusion du réalisme et nous fait qualifier un tel texte de *vraisemblable*. Si l'on étudie les discussions que le passé nous a léguées, on s'aperçoit que l'œuvre est jugée vraisemblable par rapport à deux grands types de normes. Le premier est ce qu'on appelle les *règles du genre* : pour qu'une œuvre puisse être jugée vraisemblable, il faut qu'elle se conforme à ces règles. À certaines époques, une comédie n'est jugée vraisemblable que si, au dernier acte, les personnages se découvrent un degré de proche parenté. Un roman sentimental sera vraisemblable si le dénouement consiste dans le mariage du héros avec l'héroïne, si la vertu est récompensée et le vice puni. Le vraisemblable, pris dans ce sens, désigne la relation de l'œuvre avec le discours littéraire, plus exactement, avec certaines subdivisions de celui-ci, qui forment un genre. Mais il existe un autre vraisemblable, que l'on a pris encore plus souvent pour une relation entre le discours et son référent (relation de vérité), mais entre le discours et ce que les lecteurs croient vrai. La relation s'établit donc ici entre l'œuvre et un discours diffus qui appartient en partie à chacun des individus d'une société, mais dont aucun ne peut réclamer la propriété; en d'autres mots, à l'*opinion commune*. Celle-ci n'est évidemment pas la "réalité", mais seulement un discours tiers, indépendant de l'œuvre. L'opinion commune fonctionne donc comme une règle de genre qui se rapporterait à tous les genres. L'opposition entre ces deux types de vraisemblance n'est irréductible qu'à première vue. Dès qu'on se place au point de vue de l'histoire, ce qu'on rencontre est autre chose: la diversité successive des règles du genre. L'opinion commune est un seul genre, qui prétend se soumettre tous les autres; les genres proprement dits admettent au contraire diversité et coexistence. ⁶⁹

⁶⁹ T. Todorov, op. cit., 1968, pp. 36-37.

2. Le langage de la fiction

Les poétiques du récit d'inspiration formaliste ont été préoccupées surtout par l'étude de l'agencement de l'histoire ou du discours narratif. Par la suite, les théoriciens ont examiné l'univers raconté par le récit, non plus dans ses rapports aux textes, mais dans sa relation à la "réalité", au référent. Tout récit suppose un agencement, un ordre et une sélection inévitables de l'information disponible, sélection qui, à son tour, impose un choix, voire des options, une "mise en forme", corollaire d'une certaine interprétation des faits rapportés. Le récit de fiction se distingue du "factuel" notamment par les indices de la *fictionnalité*, comme le style indirect libre, la focalisation interne et la séparation auteur/narrateur. La fiction déborde le cadre du récit dans la mesure où, au théâtre par exemple, le narrateur est absent, ce qui n'empêche pas la mise en scène, devant les spectateurs, d'une histoire "feinte": cette "incarnation" de la fiction dans un monde réel rend la tension entre la réalité et l'illusion plus vive encore, de par le fait que les comédiens sont et en même temps ne sont pas les personnages et que la scène est ici et maintenant tout en s'ouvrant sur un espace-temps imaginaires. La question de la fiction débouche, comme on a déjà eu l'occasion de le suggérer, sur le problème des genres et de la définition de la littérature, notamment sur un nombre de doutes quant à la possibilité de ranger la poésie dans la catégorie de la fiction.

On pourrait affirmer, dans une première approximation, que la fiction se caractériserait par une perturbation des rapports entre le langage et la réalité, ce qui nous amène à nous poser le problème de l'attitude du locuteur face à ce qu'il dit, aux modalités de son

énonciation. Le philosophe anglais John Langshaw Austin (1912-1960), un des fondateurs de la théorie des actes de langage, a montré que certains énoncés ne se limitent pas à *dire* quelque chose, mais font quelque chose⁷⁰. Ces énonciations ne constituent pas des affirmations vraies ou fausses, mais elles sont en elles-mêmes des actes, comme, par exemple, le baptême ou la promesse.

Austin distingue l'aspect *illocutoire*, qui est l'acte accompli en soi-même par l'énonciation, ("Est-ce que...?" accomplit l'acte d'interroger) et l'aspect *perlocutoire*, qui se rapporte à l'effet indirect produit par l'énonciation sur l'interlocuteur (poser une question pour flatter ou, par contre, pour embarrasser). Contrairement à l'opinion traditionnelle, qui considère la proposition comme vraie ou fausse, Austin observe que certaines énonciations, qu'il appelle *performatives*, sont impossible à soumettre à l'épreuve de vérité, que leur caractéristique est de *faire* quelque chose (se marier, baptiser, parier) et qu'elles exigent de ce fait le concours du contexte de l'énonciation, des *circonstances*: si celles-ci ne sont pas remplies, les énonciations performatives ne deviennent pas pour autant fausses; en revanche, si l'acte visé ne se produit pas ou est accompli de mauvaise foi, il y a eu un échec. Austin remarque aussi que, même dans le cas de énonciations constatives, les circonstances jouent un grand rôle quant à leur valeur de vérité, ce qui l'amène à se poser le problème du critère selon lequel on pourrait différencier l'énonciation performative de l'énonciation constative.

⁷⁰ John L. Austin, *Quand dire, c'est faire (How to do Things with Words)*, 1962), introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, Le Seuil, "L'ordre philosophique", 1970.

Éclairage

Nous avons reconnu, en premier lieu, l'ensemble de ce que nous faisons en disant quelque chose, et nous l'avons nommé acte *locutoire*. Nous entendons par là, sommairement, la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification – au sens traditionnel du terme. Nous avons avancé, en second lieu, que nous produisons aussi des actes *illocutoires*: informer, commander, avertir, entreprendre, etc., c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle. Enfin, nous avons défini les actes *perlocutoires* – actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire quelque chose. Exemples: convaincre, persuader, empêcher, et même surprendre ou induire en erreur. Nous avons donc trois dimensions ou sens différents – sinon plus – pour l'«emploi d'une phrase» ou l'«emploi du langage». (Il y en a d'autres évidemment). Les actions de ces trois classes sont – en tant que telles, bien sûr – assujetties aux difficultés et restrictions propres aux actions, à savoir la nécessité de distinguer la tentative de la réussite, l'intentionnel du non-intentionnel, etc. Cela étant, il nous faut examiner plus en détail ces trois classes. Nous devons distinguer l'illocutoire du perlocutoire, faire la différence entre «en disant cela, je l'avertissais» et «par le fait de dire cela, je le convainquis, le surpris, le retins». La distinction entre illocutions et perlocutions paraît plus que toute autre susceptible de faire problème. C'est elle que nous allons aborder, tout en étudiant aussi ce qui sépare illocutions et locutions, mais en passant. Il est certain que le sens perlocutoire d'«effectuer une action» doit, de façon ou d'autre, être écarté comme n'ayant rien à voir avec le sens selon lequel une énonciation – pour peu que son émission soit la «production d'une action» – est performative (par opposition à constative). Si les circonstances s'y prêtent, en effet, un acte perlocutoire peut *toujours*, ou presque, être suscité, avec ou sans préméditation, par n'importe quelle énonciation et, notamment, par une énonciation purement et simplement constative (à supposer qu'un tel animal existe!). Vous pouvez par exemple me faire renoncer à un acte, en me renseignant – peut-être ingénument, mais néanmoins opportunément – sur les conséquences effectives de cet acte⁷¹.

⁷¹ John L. Austin, op. cit., pp. 119-120.

L'acte par lequel on fait quelque chose par la parole comporte trois aspects: l'acte de *locution* (l'association des sons, à une signification); l'acte d'*illocution* (rend manifeste *comment* les paroles doivent être comprises au moment de leur prononciation) et l'acte de *perlocution* (donnant lieu à des *effets* sur les interlocuteurs). L'acte d'illocution se caractérise par le fait qu'il doit être produit conformément à une convention.

Le philosophe américain John Searle appliquait la théorie des actes de langage aux problèmes de la fiction et partait pour ce faire de l'affirmation que les actes de langage produits au sein de la fiction sont neutralisés par la *mimésis*. Selon lui⁷², les actes de langage *assertifs* (raconter, décrire, commenter) seraient tous feints, l'auteur ne se portant pas garant pour la vérité des assertions énoncées. Or il se trouve que les actes de langage fictifs, simulant parfaitement les actes de langage réels, ne fournissent aucun critère interne de démarcation de la fiction. Les énoncés de fiction se caractérisent ainsi par la suspension de la valeur de vérité et de la force illocutoire. Quant aux affirmations véridiques ou à valeur générale qui foisonnent dans n'importe quelle œuvre littéraire, Searle arrive à la conclusion que celles-ci sont transmises obliquement par le biais des assertions feintes de l'œuvre, tout comme, dans la communication langagière il arrive qu'un acte de langage indirect simule un acte pour en produire un autre: avec les mots de Genette, le langage ordinaire a la capacité de faire entendre plus, moins, ou autre chose qu'il ne dit.

⁷² John Searle, "Le statut logique du discours de la fiction" (1972), *Sens et Expression*, Minuit, 1982.

Éclairage

Comparant donc un fragment de roman d'Iris Murdoch et un fragment de récit factuel (journalistique), Searle montre sans peine que les énoncés fictionnels en forme d'assertions ne répondent à aucune des conditions (de sincérité, d'engagement, de capacité à prouver ses dires) de l'assertion authentique. Il montre également, et également (à mon avis) sans contestation possible, que ces énoncés ne peuvent pas être tenus pour des actes illocutoires *littéraires* d'un autre type que l'assertion. De cette double observation négative, il tire deux conclusions selon lui conjointes et que je voudrais disjoindre: la première est que l'énoncé de fiction, qui est en forme d'assertion mais qui n'en remplit pas les conditions, est une assertion feinte (*pretended*); la seconde, que produire une fiction ("écrire un roman") n'est pas un acte illocutoire spécifique. La première me semble indiscutable: un énoncé qui présente tous les traits formels de l'assertion mais qui n'en remplit pas les conditions pragmatiques ne peut être qu'une assertion feinte. Encore faut-il préciser le sens de la locution "ne peut être que..."; je l'entends personnellement comme signifiant: "ne peut qu'être", ou, plus précisément encore: "ne peut manquer d'être", mais je ne me hâterai pas d'en inférer qu'elle ne peut pas être *en même temps* autre chose; j'y reviendrai, bien sûr, car en somme tout est là. La seconde conclusion de Searle (que la fiction n'est pas un acte illocutoire *sui generis*) semble confortée par deux considérations supplémentaires: l'une est que la description de la fiction comme assertion feinte est préférable, suffisante, et apparemment exclusive; l'autre est que les énoncés de fiction n'ont pas d'autre sens que leur sens littéral puisque (?) les mots (par exemple, *rouge* dans *Chaperon rouge*) n'y ont pas d'autre sens que dans les énoncés ordinaires. Ce sont ces deux considérations, étroitement liées, que je souhaite contester ensemble. Mon propos est donc celui-ci: dire que les énoncés de fiction sont des assertions feintes n'exclut pas, comme le prétend Searle, qu'ils soient en même temps autre chose – et d'ailleurs Searle lui-même admet sur un autre plan la possibilité de tels accomplissements indirects: d'une part lorsqu'il avance que les actes de langage simulés de la fiction peuvent véhiculer des «messages», et même des «actes de langage» sérieux, comme une fable peut transmettre une morale (cet exemple n'est pas dans son texte, mais je ne pense pas qu'il trahisse sa pensée); et d'autre part lorsqu'il affirme qu'«en feignant de se référer à une personne

[le romancier] crée un personnage de fiction». Ces deux propositions me semblent encore indiscutables, encore que le verbe «créer» (*to create*) ait ici quelque accent de métaphore. Je ne crois pas m'éloigner beaucoup de la seconde en disant, de manière plus littérale, qu'en feignant de faire des assertions (sur des êtres fictionnels) le romancier fait autre chose, qui est de créer une *œuvre* de fiction. La possibilité d'un tel cumul ne me semble pas excéder les capacités humaines, et il est après tout de la définition de la feintise qu'en feignant de faire une chose on en fasse en réalité une autre. Produire des assertions feintes (ou feindre de produire des assertions) ne peut donc pas exclure *a priori* qu'en les produisant (ou en feignant de les produire) on accomplisse réellement un autre, qui est de produire un fiction. La seule question, sans doute un brin rhétorique, est de savoir si cet acte-là n'est pas un «acte de langage» au sens technique ou, plus précisément, si la relation entre ces deux actes (produire une fiction en feignant de faire des assertions) n'est pas typiquement de nature illocutoire. Autrement dit encore, si l'énoncé de fiction ne serait pas à mettre au nombre des énoncés «non littéraux» – soit *figurés*, comme lorsque, disant «Vous êtes un lion», je signifie métaphoriquement «Vous êtes un héros» (ou peut-être, ironiquement «Vous êtes un lâche»); soit *indirects*, comme lorsque, vous demandant si vous pouvez me passer le sel, je vous exprime mon désir que vous me le passiez.⁷³

En vertu de ce double pouvoir des actes de langage indirects, Gérard Genette⁷⁴ soutient que les personnages, le narrateur homodiégétique y compris, produisent des actes de langage tout à fait sérieux, mais au sein d'un univers fictif: ce ne sont pas leurs assertions qui sont feintes, mais les personnages eux-mêmes: «les paroles échangées entre les personnages d'un roman sont évidemment autant d'actes de langage sérieux effectués dans l'univers fictionnel de ce roman: une promesse de Vautrin à Rastignac n'engage pas Balzac, mais elle engage aussi sérieusement

⁷³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, «Les actes de fiction», Le Seuil, «Poétique», 1991, pp. 46-49.

⁷⁴ Gérard Genette, op. cit., 1991.

Vautrin qu'elle m'engagerait moi-même si j'en étais l'énonciateur. À la fictionalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement pourvus de leurs caractères locutoires, de leur «point» et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non"⁷⁵.

Dans le cas du récit hétérodiégétique, où l'auteur feint de faire des assertions sur des êtres fictionnels qui n'existent pas, il fait indirectement imaginer leur existence et produit une œuvre de fiction: à ce type particulier d'acte de langage indirect Genette donne le nom d'*acte de fiction*: "J'entends ici par *actes de fiction* les énoncés de fiction considérés comme actes de langage (*speech acts*)"⁷⁶. Par exemple, sous l'assertion feinte "Il était une fois une petite fille qui vivait avec sa maman au bord d'une forêt" – est indirectement produit un acte illocutoire sérieux, *directif*, exprimant une demande explicite, une invitation à entrer dans l'univers fictionnel, – "Imaginez avec moi que...": "c'est une description possible de l'acte de fiction déclaré(e)", où on fait appel à la coopération imaginative du lecteur. Mais l'appel à la coopération peut être moins insistant, et "l'auteur peut procéder de manière plus expéditive et comme par décret"⁷⁷: l'acte de fiction n'est plus une demande, mais il est *déclaratif* – "Soit une petite fille habitant...", sur le modèle de la fiction mathématique, "Soit un triangle ABC...": "Les déclarations sont des actes de langage par lesquels l'énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité [...]. Cette convention permet à l'auteur de poser ses objets fictionnels sans solliciter expressément son destinataire, sous une forme «déclarative» au sens searlien..."⁷⁸. Genette définit

⁷⁵ Gérard Genette, op. cit., 1991, pp. 43-44.

⁷⁶ Ibid., p. 41.

⁷⁷ Ibid., p. 50.

⁷⁸ Ibid., p. 50-51.

les énoncés ordinaires de fiction comme "des assertions feintes recouvrant, de manière plus ou moins évidente et transparente, des déclarations (ou demandes) tout à fait sérieuses que l'on doit tenir pour des actes illocutoires. Quant à l'effet perlocutoire visé, il est évidemment d'ordre esthétique, et plus spécifiquement de l'ordre artistique du *poiein* aristotélicien: produire une *œuvre* de fiction"⁷⁹.

Il existe en outre différents degrés de fiction, selon que l'assertion feinte a un sens littéral ou non: la phrase que nous venons d'invoquer est une fiction réaliste, tandis que, lorsque le loup parle dans *Le Petit Chaperon rouge*, on a affaire à une fiction merveilleuse. La présence des éléments empruntés à la réalité, des considérations à valeur générale, des énoncés à valeur historique ou géographique amène Genette à déclarer – invoquant la notion de *monde de fiction* – que la fiction réside dans la construction narrative globale plutôt que dans les données elles-mêmes ("le tout [la fiction] y est plus fictif que chacune de ses parties").

3. Les mondes de la fiction

Dès qu'on envisage les assertions feintes, qui instituent pragmatiquement la fiction du point de vue de leur référent, on doit s'adresser non plus à la théorie philosophiques des actes de langage, mais à la logique. Se proposant de mettre au point un concept en mesure de fonctionner comme représentation structurale des actualisations sémantiques concrètes, le sémiologue et romancier italien Umberto Eco (né en 1932) définissait comme "monde possible"⁸⁰ tout ensemble d'individus pourvus de propriétés (qualités

⁷⁹ Ibid., p. 58.

⁸⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), Le livre de poche, "Biblio/Essais", 1990 (*Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*,

ou actes) dépendant des affirmations, opinions, désirs, rêves ou prévisions d'un sujet. Il fait le raisonnement suivant: un monde consiste dans un ensemble d'individus dotés de propriétés; comme certaines de ces propriétés sont des prédicats, un monde peut être conçu comme une succession d'événements; comme cette succession d'événements n'est pas actualisée, mais seulement possible, elle dépend des attitudes propositionnelles de quelqu'un, qui l'affirme, la croit, la désire, la prévoit. Par exemple, dans le texte du *Petit Chaperon rouge*, il y a un certain nombre d'individus, dotés d'un nombre limité de propriétés: l'attribution de certaines propriétés suit les mêmes règles que le monde de notre expérience – la forêt est peuplée d'arbres dans le conte –, d'autres sont valables seulement pour ce monde-là – les loups parlent, les grand-mères et leurs petites-filles ont la propriété de ne pas mourir, même si elles sont avalées par le loup. Pour constituer un personnage et une action, le récit ne mentionne que certaines propriétés, parmi une infinité: les propriétés insolites et nécessaires à la fable (le loup parle), le reste étant laissé aux lois habituelles de la signification et va être interprété selon "l'encyclopédie" (sa culture narrative et son savoir général) variable du lecteur. D'après Eco, il est essentiel d'établir les rapports qui s'instituent entre ces deux états des choses.

Le concept de *monde possible* est emprunté à la logique modale, qui détermine la valeur de vérité des propositions selon leurs *modes* d'affirmation: nécessité, contingence, possibilité, impossibilité. Si une fable dit au lecteur que Giovanni est arrivé à Paris où il doit occuper un appartement au troisième étage de la tour Eiffel, le lecteur ne va pas pour autant se lamenter de ce que le roman ne représente pas fidèlement la réalité, mais il adoptera certains comportements interprétatifs lui permettant de formuler des prévisions adaptées aux indications du texte sur le type de monde

traducere de Marina Spalas, prefață de C. M. Ionescu, Univers, 1991, pp. 189-233).

auquel il va être confronté. Selon Eco, le concept de monde possible est indispensable pour pouvoir analyser les prévisions du lecteur: si, par exemple, on nous dit dans un texte que Raoul lève le bras, le lecteur formule en quelque sorte une prévision concernant le fait que Raoul va ou non frapper. Actualiser, au contact avec le *lexème homme*, la propriété d'être humain et de posséder deux bras, veut dire qu'on a accepté le monde du récit comme "réel"; prévoir ce qui se passera dans une fable veut dire avancer des hypothèses sur ce qui est "possible". On pourrait ainsi rendre compte des mondes imaginés ou espérés par les personnages de la *fabula*, et non moins des mondes alternatifs prévus ou supposés par le lecteur aux bifurcations du récit, par l'intermédiaire de "la coopération interprétative du lecteur dans les textes narratifs": de même qu'une partie d'échecs présente au joueur plusieurs coups possibles, un texte narratif suscite (ce qui n'est pas sans nous rappeler les "possibles narratifs" de Cl. Bremond) dans l'interprétation du lecteur différentes structures de mondes possibles, pour les refermer, à la suite de certaines vérifications, sur un unique monde du récit.

*

*

S'inspirant à son tour des recherches logiques, Thomas Pavel (né en 1941) entreprend une critique⁸¹ de la notion de monde possible, qui l'amène à la conclusion qu'on ne peut pas poser un principe d'identité entre les œuvres de fiction et celui-ci. Le poéticien américain montre que la littérature de fiction ne procède pas autrement que les jeux de faire-semblant des enfants, qui s'imaginent par exemple faire des gâteaux quand ils jouent à faire

⁸¹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction (Fictional Worlds)*, 1986), Le Seuil, "Poétique", 1988, pp. 50-95.

des pâtes de sable: dans les deux cas surgit une "structure duelle" qui fonde un univers secondaire sur l'univers primaire (les enfants touchent la tarte de sable dans le monde réel, et simultanément "préparent de savoureuses tartes dans le monde du faire-semblant, lequel, dans le jeu est bien réel"): "Et, tel l'enfant qui, en faisant semblant de nourrir une poupée devenue dans son jeu un bébé (fictif), devient lui-même le père ou une mère nourriciers fictifs, les lecteurs d'*Anna Karénine* qui pleurent lors de la fin tragique de l'héroïne sont par là même des spectateurs fictifs du suicide d'Anna, et participent ainsi (comme spectateurs) au jeu de faire-semblant. Dès lors, plutôt que d'accepter l'opinion selon laquelle les lecteurs d'*Anna Karénine* contemplent tel monde fictionnel d'un point de vue extérieur et privilégié, Walton insiste sur le fait que les lecteurs sont placés à l'intérieur du monde de fiction et que, pendant la durée du jeu, ils tiennent ce monde pour vrai"⁸².

La *structure duelle* est formée de deux composantes, réunissant à l'intérieur d'une seule structure deux univers. Comme le "monde réellement réel" est incontestablement prioritaire par rapport aux "mondes du faire-semblant", il apparaît nécessaire de "distinguer, à l'intérieur des structures duelles, entre les univers primaire et secondaire, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit"⁸³. Au cas où certaines entités imaginaires n'ont pas de correspondant dans l'univers primaire, on parlera de *structures saillantes* ("J'appellerai *saillantes* les structures duelles dans lesquelles l'univers secondaire est existentiellement novateur et contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers"⁸⁴), qui expliquent l'adhésion du lecteur, fondée sur une convention, au

⁸² Ibid., p. 74.

⁸³ Ibid., p. 76.

⁸⁴ Ibid., p. 76.

monde du récit, jusqu'au point de craindre pour la vie des personnages.

Éclairage

Il convient de noter que tout ceci n'est pas seulement le résultat d'une spéculation philosophique occasionnée par le transfert de la sémantique des mondes possibles aux mondes de la fiction. Dans beaucoup de situations historiques, les écrivains et leur public tiennent pour acquis que l'œuvre littéraire décrit des contenus qui sont effectivement possibles et en rapport avec le monde réel. Cette attitude correspond à la littérature réaliste, dans le sens large du terme. Vu ainsi, le réalisme n'est donc pas uniquement un ensemble de conventions stylistiques et narratives, mais une attitude fondamentale concernant les relations entre l'univers réel et la vérité des textes littéraires. Dans une perspective réaliste, le critère de la vérité ou fausseté d'une œuvre littéraire et de ses détails est fondé sur la notion de possibilité (possibilité qui n'est assurément pas de nature purement *logique*) par rapport à l'univers réel. La nature du réalisme diffère chaque fois, bien entendu, selon la description du monde réel et de la définition de la relation R qui rattache ce monde à ses alternatives possibles. En passant de l'auteur d'un miracle médiéval à celui d'un roman noir contemporain, tant le monde réel que la relation d'accessibilité changent de nature: dans le dernier cas, le monde dans lequel la statue de la Vierge adresse la parole à un pécheur est sans difficulté classé parmi les mondes accessibles, tout comme, dans le deuxième cas, on estime tout à fait possible le monde où la police parvient à démanteler un immense réseau de trafiquants de drogue en arrêtant tous les coupables. En dépit de différences de détail, les deux cas se fondent sur la même attitude logique envers l'information diffusée par les textes littéraires en rapport avec le monde de tous les jours⁸⁵.

Selon Th. Pavel, la théorie de la fiction doit ainsi concentrer ses recherches sur trois domaines: les aspects sémantiques, qui concernent les frontières de la fiction, les distances entre les mondes

⁸⁵ Ibid., p. 63-64.

fictionnels et les mondes non fictionnels et la dimension de la structure des mondes de la fiction; les aspects pragmatiques, qui examinent la fiction en tant qu'institution à l'intérieur d'une culture; les contraintes stylistiques et textuelles, c'est-à-dire l'étude des genres et des conventions de la fiction.

4. *L'espace de la fiction*

Pour rendre compte de la forte cohésion du monde de l'œuvre, où la temporalité ne saurait être analysée en dehors de la dimension spatiale qui lui est associée, le poéticien russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) avait emprunté à la physique einsteinienne le concept de *chronotope*⁸⁶ (en grec, "temps-espace"). Dans le chronotope de la *route*, qui organise le roman jusqu'au XVIII^e siècle "il semble que le temps se déverse dans l'espace et y coule"⁸⁷, dans le chronotope de la *petite ville de province*, consacré par Flaubert dans *Madame Bovary*, le temps cyclique de la vie ordinaire, "est un temps épais, visqueux, qui rampe dans l'espace".

Cette catégorie littéraire qui touche à la fois à la forme et au contenu offre un instrument précieux à la poétique historique fondée par Bakhtine en réaction aux excès de l'école Formaliste russe (il lui reproche d'isoler la forme du contenu et de s'isoler de l'esthétique et de la philosophie): déceler les chronotopes dominants permet en effet de saisir l'évolution du genre romanesque dans la littérature occidentale. Bakhtine montre comment le motif central de la rencontre change de sens en passant du chronotope de la *route*, caractéristique pour le roman d'aventures, à celui du *salon*, typique du roman réaliste du XIX^e siècle. Dans le roman d'aventures et

⁸⁶ T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Le Seuil, "Poétique", 1981.

⁸⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman* (1975), traduction de Daria Olivier, Gallimard, "Bibl. des Idées", 1978.

d'épreuves, du roman grec à sa parodie dans *Candide*, le temps du hasard se manifeste à l'état pur, en faisant traverser à un jeune couple quantité de péripéties, en terre ferme et en mer jusqu'à dans un monde inconnu, de séparations et de retrouvailles. Dans le roman d'aventures et de mœurs, du *Satiricon* de Pétrone aux romans picaresques espagnols ce temps du hasard se nuance du devenir responsable des héros: la route devient le lieu des rencontres fortuites, de l'abolition des distances sociales. Le chronotope du *salon*, qui émerge chez Balzac, présente simultanément, et non plus dans une succession fortuite, à travers l'intrigue politique et financière, toute la gamme des classes sociales dans une fusion caractéristique du temps historique et du temps biographique.

Lectures complémentaires

****Direcții în critica și poetica contemporană*, Coordonator Val Panaitescu, Junimea, Iași, 1983

*** *Terminologie poetică și retorică*, coordonator Val Panaitescu, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1994

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1975

Barthes, Roland, "Analyse structurale des récits", (1966), *Poétique du récit*, Le Seuil, "Points", 1977

Barthes, Roland, *Littérature et réalité*, Le Seuil, "Points Essais", 1982

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, "Points", 1953

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1-2, Gallimard, 1966, 1974

Bremont, Claude, "La logique des possibles narratifs", *Communications* n° 8, 1966, Le Seuil, "Points Essais", 1981 et *Logique du récit*, Le Seuil, "Poétique", 1973

Caufman-Blumenfeld, Odette, *Perspectives in the Semiotics and Poetics of the Theatre*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1990

Călinescu, Alexandru, *Perspective critice*, Junimea, Iași, 1978

Eco, Umberto, *Lector in fabula* (1979), Le livre de poche, "Biblio/Essais", 1990

(*Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefață de C. M. Ionescu, Univers, 1991)

- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, "Les actes de fiction", Le Seuil.
"Poétique", 1991
- Genette, Gérard, *Figures III*, Le Seuil, "Poétique", 1972
- Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, 1969
- Greimas, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, 1966
- Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, 1970
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993
- Mîrșu, Mihaela, *Dynamique des formes théâtrales dans l'œuvre de Molière. Histoire d'une dissidence secrète*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1990
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction (Fictional Worlds, 1986)*, Le Seuil, "Poétique", 1988 (*Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociorniță, prefată de Paul Cornica, Minerva, 1992)
- Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969 (*Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere și studiu introd. de Paul Miclău, Univers, 1975)
- Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, Larousse, 1967
- Todorov, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", *Communications* 8, 1966

La poétique de la poésie

- littérature et fiction - représentation et présentation - poésie et fiction - fiction et diction - imaginaire et langage - le langage poétique - le système du poème - l'éclatement du langage linéaire - ambiguïté, signifiante, productivité

I. Fiction et poésie

1. Représentation et présentation

Nous avons vu qu'une des questions qui hantent depuis toujours la théorie littéraire concerne la possibilité d'application du concept de fiction à une éventuelle unification de la définition de la littérature: pour Aristote, il n'y avait pas de création verbale en dehors de la mimésis, autrement dit en dehors de la représentation d'événements imaginaires en forme d'histoire. Mais à définir la littérature par la fiction, on ne résout pas pour autant le problème de la définition de la poésie: il reste à trouver les critères permettant de la rattacher, de façon positive ou négative, à la fiction. T. Todorov observait que la poétique disposait de deux définitions concurrentes de la littérarité, l'une pour la fiction, l'autre pour la poésie. On a essayé, dans un premier temps, d'élargir la catégorie même de fiction: au fondement de la littérature se trouverait l'imagination,

l'invention, ou encore la *fabulation*¹, comme le suggéraient Wellek et Warren: "Il semble préférable de n'appliquer le terme de «littérature» qu'à l'art de la littérature, c'est-à-dire à la littérature d'imagination". Reste qu'une pareille vision exclut d'entrée de jeu les genres oratoires, dont est issue la notion même de littérature, ainsi que les genres biographiques, historiques et l'essai...

Dans son livre intitulé *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger² ajoutait au critère aristotélicien de la fiction un critère supplémentaire, à savoir celui de la non-fiction: selon elle, tous les énoncés prétendent se référer à la réalité, mais leur force de réalité vient de l'ancrage référentiel de leur énonciateur, le "Je-origine". Elle distingue deux "genres" fondamentaux, le fictionnel et le lyrique, et tous les deux se constituent par "une rupture avec le régime ordinaire de la langue – qui consiste en ce que Hamburger appelle des «énoncés de réalité», actes de langage authentiques accomplis à propos de la réalité par un «je-origine» réel et déterminé"³. Le récit de fiction est formé par des énoncés fictionnels, car leur "Je-origine" n'est pas l'auteur ou le narrateur, mais les personnages fictifs eux-mêmes, et c'est leur point de vue et leur situation spatio-temporelle qui commande l'énonciation du récit. En revanche, la poésie lyrique est formée d'énoncés de réalité (donc d'actes de langage authentique), mais le "Je-origine" ne coïncide pas avec le poète ou avec un autre sujet: la poésie est donc définie comme non-fiction.

Gérard Genette constate cependant que la division de Käte Hamburger est déséquilibrée, parce qu'elle "n'oppose pas au caractère essentiellement thématique du critère fictionnel

¹ Wellek et Warren, "Nature de la littérature", *Théorie de la littérature*, Le Seuil, "Poétique", 1971, p. 31.

² Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires (Logik der Dichtung*, 1957), Le Seuil, "Poétique", 1986.

³ G. Genette, op. cit., 1991, p. 22.

(représentation d'événements imaginaires) un caractère symétriquement *formel* du critère poétique"⁴. D'autres chercheurs ont proposé un nouveau partage de la littérature: au lieu de voir dans la poésie le contraire de la fiction, ils se proposent d'en saisir l'essence, cette fois à partir de sa spécificité sémantique. Dans "La poésie sans le vers"⁵, Tzvetan Todorov se propose de dépasser la définition restrictive de la poésie par la versification, et, partant du cas des poèmes en prose de Baudelaire et de Rimbaud, il essaye d'en saisir la poéticité par le biais de la distinction suggérée par Étienne Souriau (1892-1979) entre arts *présentatifs* et arts *représentatifs*. Il y aurait ainsi des œuvres *représentatives* – tableau figuratif, fiction narrative – (qui posent en dehors d'elles un monde second d'êtres et de choses *représentés*, qui ne sauraient se confondre avec elles) et des œuvres *présentatives* (musique, architecture, peinture abstraite), où l'œuvre ne renvoie qu'à elle-même, se confondant avec son objet, présentant seulement sa propre structure. Mais quand il s'agit de littérature, on constate qu'il n'y a pas d'œuvre présentative au sens fort du mot: "La littérature «présentative» serait non seulement celle où le signifiant cesse d'être transparent et transitif, mais celle, bien plus importante quantitativement et qualitativement, où le signifié cesse aussi de l'être"⁶. En littérature peuvent être présentatifs non seulement les poèmes "de prosodie pure", où le signifiant sonore, rendu *intransitif*, ne transite vers aucun sens (poésie lettriste ou concrète), mais aussi les poèmes beaucoup plus nombreux (comme par exemple ceux de Rimbaud) où les mots signifient encore, mais où la phrase détruit toute représentation possible, où le signifié est rendu *intransitif* et ne réfère à aucun état du monde cohérent.

⁴ Ibid., 1991, p. 22.

⁵ Tzvetan Todorov, "La poésie sans le vers", *La Notion de littérature*, Le Seuil, "Points Essais", 1987.

⁶ Ibid., p. 80.

Éclairage

À cette analyse de l'échec de la représentation dans les *Illuminations* [...] on pourrait opposer deux arguments. D'abord, il n'est pas vrai que tous les textes des *Illuminations*, et, dans chaque texte, toutes les phrases, participent de cette même tendance: si la représentation échoue souvent, souvent aussi elle s'accomplit. D'autre part, les mêmes caractéristiques verbales contribuant à cet échec, on peut les trouver en dehors de la littérature, et à plus forte raison de la poésie: dans des textes abstraits et généraux notamment. La réponse à ces deux objections est, heureusement, la même. L'opposition entre présentation et représentation par le langage ne se situe pas entre deux classes d'énoncés mais entre deux catégories. Le langage peut être transparent ou opaque, transitif ou intransitif; mais ce ne sont là que deux pôles extrêmes, et les énoncés concrets se situent pour ainsi dire toujours quelque part entre les deux, ils ne sont que plus proches de l'une ou l'autre extrémité. Ce n'est en même temps jamais une catégorie isolée, et c'est sa combinaison avec d'autres qui fait du refus de la représentation une source de poésie dans les *Illuminations*: le texte philosophique, par exemple, qui ne "représente" pas non plus maintenant la cohérence au niveau de son sens même. C'est bien leur caractère "présentatif" qui rend ces textes poétiques, et on pourrait figurer le système typologique intériorisé par les lecteurs de Rimbaud, même si celui-ci n'en savait rien, de la manière suivante⁷:

	VERS	PROSE
<i>présentation</i>	poésie	poème en prose
<i>représentation</i>	épopée, narration et description versifiées	fiction (roman, conte)

Todorov fait preuve de sagesse quand il conclut que le caractère présentatif n'est qu'un trait distinctif parmi d'autres de la poésie, et que le critère formel de la versification ne saurait pour autant être totalement occulté: "l'opposition présentation/représentation est universelle et «naturelle» (elle est inscrite dans le langage); mais

⁷ Ibid., p. 83-84.

l'identification de la poésie avec l'aspect «présentatif» du langage est un fait historiquement circonscrit et culturellement déterminé: elle laisse Baudelaire en dehors de la «poésie»⁸.

2. La littérarité dépasse la fiction

Force nous est d'accepter que tous ces efforts – dont la particularité consiste à valoriser le critère de la fiction, en l'étendant (la fabulation), ou en le complétant tantôt par son contraire (la non-fiction), tantôt par un critère du même ordre (la présentation) – visant à aboutir à une définition unitaire de la littérature ne réussissent pas pour autant à annuler l'opposition vers/prose. En fait, ces tentatives de définition par la fiction négligent la dissymétrie inévitable de la littérarité, brillamment mise en évidence par Gérard Genette dans "Fiction et diction"⁹. Genette reprend la question fondamentale de la poétique: "Qu'est-ce qui fait de certains textes des œuvres d'art?", à laquelle Jakobson répondait sans la moindre hésitation: la fonction poétique. "La formulation la plus dense de ce nouveau critère se trouve elle aussi dans ce texte de 1919 que Jakobson n'a fait depuis, sur ce plan, que préciser et justifier: «La poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique». Si l'on se rappelle que, dans la tradition classique, la formule était, de manière tout aussi abrupte et exclusive, quelque chose comme: «La fonction esthétique du langage, c'est la fiction», on mesure la distance, et l'on comprend pourquoi Tzvetan Todorov écrivait [...] que la poétique [...] disposait de deux définitions concurrentes de la littérature: l'une par la fiction, l'autre par la poésie"¹⁰. Genette conclut que chacune

⁸ Ibid., p. 84.

⁹ Gérard Genette, "Fiction et diction", *Fiction et diction*, Le Seuil, "Poétique", 1991, pp. 25-41.

¹⁰ Ibid., pp. 24-25.

d'elles a droit à sa part de vérité, et qu'il s'agit là en quelque sorte d'un problème d'adéquation de la définition thématique à la fiction en prose et de la définition formelle, à la poésie. Mais se demander quel est le critère en vertu duquel le texte est perçu comme un objet verbal à fonction esthétique, veut dire que l'on s'intéresse aussi bien aux textes par nature esthétiques, aux œuvres *intentionnelles*, qu'aux textes dont la littérarité, *conditionnelle*, dépend d'un jugement précaire et provisoire du public. Voici donc les deux *régimes* de la littérarité: *constitutif* et *conditionnel*¹¹. Un texte peut être perçu comme une œuvre d'art soit selon un critère *thématique*, portant sur le contenu du discours, soit selon le critère *rhématique*¹², portant sur le discours considéré en lui-même dans sa particularité verbale. Relevant du premier, la *fiction* est constitutivement littéraire; la *diction*, en revanche, relevant du second, est tantôt constitutivement (vers), tantôt conditionnellement (prose non fictionnelle) littéraire (les textes philosophiques de Descartes, les textes historiques de Michelet, sont jugés littéraires selon les époques et les personnes, alors que le plus mauvais des poèmes versifiés, le pire des romans sera par nature littéraire): "Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles..."¹³:

¹¹ Ibid., pp. 31.

¹² Genette utilise le terme de *rhématique*, selon lui plus large que *formel*, pour "désigner, en opposition au *thème* d'un discours, le discours considéré en lui-même"; quant à la *diction*, ou la non-fiction, elle "peut se définir par l'être d'un texte, comme distinct, quoique inséparable, de son dire", cf. *ibid.*, p. 33.

¹³ Ibid., pp. 31.

Régime	Constitutif	Conditionnel
Critère		
Thématique	FICTION	
Rhématique	POÉSIE PROSE	

Les deux régimes de la littérarité par diction ne sont pas séparés dans le tableau ci-dessus par une ligne étanche, car "il est devenu de plus en plus évident [...] que la distinction entre prose et poésie peut reposer sur d'autres critères, moins catégoriques que celui de la versification" et qu'elle s'étend à d'autres critères plus souples et variables, tels "les thèmes privilégiés, la teneur en «images», la disposition graphique"¹⁴; en d'autres termes, le critère rhématique, langagier, ne suffit pas à définir la poésie, le critère thématique étant indispensable. En posant ouvertement le problème de la littérarité conditionnelle, ce découpage entre "fiction et diction" fait ressortir la scission irrémédiable qui dédouble la littérarité entre objet et nature du discours, entre contenu et style, en dehors de tout espoir d'unification (justifiant en même temps le partage de la poétique entre récit et poésie).

Éclairage

Mais si la poétique conditionaliste a par définition le pouvoir de rendre compte des littérarités conditionnelles au nom d'un jugement esthétique, ce pouvoir, quoi qu'en pensent spontanément ses partisans, ne peut s'étendre au domaine des littératures constitutives. Si une épopée, une tragédie, un sonnet ou un roman sont des œuvres littéraires, ce n'est pas en vertu d'une évaluation esthétique, fût-elle universelle, mais bien par un trait de nature, tel que la fictionalité ou la forme poétique. Si *Britannicus* est une œuvre littéraire, ce n'est pas parce que cette pièce me plaît, ni

¹⁴ Ibid., pp. 34.

même parce qu'elle plaît à tout le monde (ce dont je doute), mais parce que c'est une pièce de théâtre, tout comme, si l'*Opus 106* ou la *Vue de Delft* est une œuvre musicale ou picturale, ce n'est pas parce que cette sonate et ce tableau séduisent un, dix ou cent millions d'amateurs, mais parce qu'ils sont une sonate ou un tableau. Le plus mauvais tableau, la plus mauvaise sonate, le plus mauvais sonnet restent de la peinture, de la musique ou de la poésie pour cette simple raison qu'ils ne peuvent être rien d'autre, sinon par surcroît. Et ce qu'on appelle parfois un "genre mort" – disons arbitrairement l'épopée ou le sonnet – est simplement une forme devenue, définitivement ou momentanément, stérile et improductive, mais dont les productions passées gardent leur label de littéarité, fût-elle académique ou poussiéreuse: quand bien même plus personne n'écrit de sonnets, et quand bien même plus personne ne *lit* de sonnets, il resterait acquis que le sonnet est un genre littéraire et donc qu'un sonnet, quel qu'il soit, bon ou mauvais, est une œuvre littéraire. La littéarité constitutive des œuvres de fiction ou de poésie – comme l'«artisticité», également constitutive, de la plupart des autres arts – est en quelque sorte, dans les limites de l'Histoire culturelle de l'humanité, imprescriptible et indépendante de toute évaluation. Les jugements et attitudes de la poétique conditionaliste sont, à leur propos, soit impertinents, parce que superflus, quand positifs ("Cette tragédie est de la littérature parce qu'elle me plaît"), soit inopérants quand négatifs ("Cette tragédie n'est pas de la littérature parce qu'elle ne me plaît pas"). Toute éventuelle prétention de la poétique à régir la totalité du champ serait donc abusive et littéralement illégitime, exorbitante de son droit. Or, nous avons vu qu'en revanche elle seule pouvait rendre compte des littéarités conditionnelles, celles qui ne relèvent ni du contenu fictionnel ni de la forme poétique. La conséquence s'impose donc: nous devons non pas substituer la poétique conditionaliste aux poétiques essentialistes, mais lui faire une place à leur côtés, chacune d'elles régissant exclusivement son ressort de légitimité, c'est-à-dire de pertinence. L'erreur de toutes les poétiques depuis Aristote aura sans doute été pour chacune d'hypostasier en "littérature par excellence", voire en seule littérature "digne de ce nom", le secteur de l'art littéraire auquel s'appliquait son critère, et à propos duquel elle avait été conçue. Prise à la lettre dans sa prétention à l'universalité, aucune de ces poétiques n'est valide, mais chacune d'elle l'est dans son champ et conserve en tout état de cause le mérite d'avoir mis en lumière et en valeur l'un des multiples critères de la littéarité. La littéarité, étant un fait pluriel,

exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les *diverses* façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pragmatique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques¹⁵.

II. L'éclatement du discours linéaire

Dans une longue tradition qui remonte à l'*Ion* de Platon, la poésie est définie comme un état magnétique d'enthousiasme, parole traversée par la parole de la Muse. Passant en revue les diverses théories de la poésie¹⁶, Tzvetan Todorov distingue les conceptions *pragmatiques*, "qui la définissent par l'état d'esprit de l'auteur, qui a précédé son apparition, ou par celui du lecteur, qui l'a suivie"¹⁷. Ces deux points de vue correspondent à la tradition mentionnée ci-dessus, et elles ne sauraient contenter, car dire que par la poésie on transmet/provoque une émotion n'explique pas pour autant *comment* on y arrive.

Les théories *sémantiques* cherchent à déceler les lois de signification propres à la langue poétique de trois perspectives, que Todorov appelle respectivement *ornementale*, *affective* et *symboliste*. La théorie *ornementale* a été approfondie par la rhétorique classique et elle se caractérise par le refus de toute spécificité sémantique à la poésie: les ornements rhétoriques doivent "plaire". Pour les tenants de la théorie *affective*, les mots assument un contenu conceptuel, notionnel, en dehors de la poésie et un

¹⁵ Ibid., pp. 29-30.

¹⁶ Tzvetan Todorov, "Autour de la poésie", *Les genres du discours*, Le Seuil, "Poétique", 1978, pp. 99-104.

¹⁷ Ibid., p. 99.

contenu affectif à son intérieur: "La différence entre poésie et non-poésie est, en somme, dans le contenu même de ce qui est dit: là les sentiments, ici les idées"¹⁸. Enfin, les théories *symbolistes*, d'inspiration romantique, recueillent le plus grand nombre d'adhérents: "Dans ce cas, la différence sémantique entre poésie et non-poésie n'est plus cherchée dans le contenu de la signification mais dans la manière de signifier: sans signifier autre chose, la poésie signifie autrement"¹⁹, autrement dit, les mots, qui dans le langage quotidien sont des signes, deviennent, dans la poésie, des *symboles*. Les formalistes, Youri Tynianov surtout, avaient déjà accentué le principe de l'intransitivité et de la clôture, qui donne d'après eux le sentiment d'une nécessité de la construction verbale et qui détermine les mots à renforcer leur signification contextuelle.

Éclairage

On pourrait la [la théorie romantique du symbole] résumer en cinq points: 1) Le symbole montre le devenir du sens, non son être, la production, et non le produit achevé. 2) Le symbole est intransitif, il ne sert pas seulement à transmettre la signification mais doit être perçu en lui-même. 3) Le symbole est intrinsèquement cohérent, ce qui veut dire, pour un symbole isolé, qu'il est motivé (et non arbitraire). 4) Le symbole réalise la fusion des contraires, et plus particulièrement celle de l'abstrait et du concret, de l'idéal et du matériel, du général et du particulier. 5) Le symbole exprime l'indicible, c'est-à-dire ce que les signes non symboliques ne parviennent pas à transmettre; il est par conséquent intraduisible et son sens est pluriel – inépuisable²⁰.

Les théories *syntaxiques* cherchent la spécificité poétique dans la construction formelle du texte, dans la *relation* entre les parties du texte. Roman Jakobson, qui ne fait d'une certaine manière

¹⁸ Ibid., p. 100.

¹⁹ Ibid., p. 101.

²⁰ Ibid.

que traduire en termes linguistiques les idées des frères Schlegel, de Novalis et du cercle d'Iéna avance une hypothèse simple, à partir du constat que ce n'est pas la clôture que est en soi intéressante, "mais le principe de ressemblance, qui gouverne l'enchaînement des séquences phoniques (autrement dit la répétition). L'hypothèse consistera alors en une simple affirmation de cohérence et d'unité entre les différents plans du texte: les ressemblances métriques sont secondées par des ressemblances phoniques (paronomases, allitérations, paragrammes), grammaticales (le parallélisme) et sémantiques (la métaphore)"²¹.

1. Le langage de la poésie

Ces deux derniers types de théories relèvent de la poétique, dans la mesure où elles s'attachent à la nature linguistique du texte poétique, à son sens et à son organisation autonome. La poésie tendrait donc à construire, à partir du langage courant, un langage différent, chargé de plus de sens. Le langage de la poésie abolirait, dans cette perspective, l'arbitraire du rapport son/sens en le motivant dans un langage autonome qui engendre une forme cohérente, sans autre but que de se signifier lui-même. Le passage du langage courant à ce langage "différent" se ferait par le biais des figures. La *figure* est par nature traduisible, parce qu'elle renvoie à une expression jugée plus littérale, son essence consistant dans la relation entre un signifiant présent et un signifiant virtuel, qui manifeste l'*écart* entre le mot et son sens dérivé: "Le fait rhétorique commence là où je puis comparer la forme de ce mot ou de cette phrase [*navire* ou *je t'aime*] à celle d'un autre mot ou d'une autre phrase qui auraient pu être employés à leur place, et dont on peut

²¹ Ibid., p. 103.

considérer qu'ils tiennent lieu"²². La synecdoque "voile" ne signifie *navire*, en substituant la partie au tout, que parce qu'on peut la traduire par le signifiant plus direct "navire", tout comme la litote "je ne te hais point" peut signifier l'amour.

Éclairage

Reste une question essentielle: pourquoi la figure signifie-t-elle davantage que l'expression littérale? D'où lui vient son surplus de sens et, par exemple, qu'elle puisse désigner non seulement un objet, un fait, une pensée, mais aussi leur valeur affective ou leur dignité littéraire? La technique de ces impositions de sens peut se ramener à ce que la sémiologie moderne appelle une *connotation*. Lorsque j'emploie le mot *voile* pour désigner une voile, cette signification est arbitraire (aucun rapport naturel entre le mot et la chose, liés par une pure convention sociale), abstraite (le mot désigne non une chose mais un concept) et univoque (ce concept est désigné sans ambiguïté): on a là une simple dénotation. Mais si j'emploie le même mot *voile* pour désigner, par synecdoque (la partie pour le tout), un navire, cette signification est beaucoup plus riche et plus complexe: elle est ambiguë puisqu'elle vise à la fois, littéralement, la voile, et par figure, le navire, et donc le tout *à travers* la partie; elle est concrète et motivée, puisqu'elle choisit de désigner le navire par un détail matériel, une "idée accessoire", et non par l'idée principale, et puisqu'elle choisit encore tel détail (la voile) plutôt que tel autre (la coque ou le mât). Cette motivation, différente dans chaque type de figure (par un détail dans la synecdoque, par une ressemblance dans la métaphore, par une atténuation dans la litote, par une exagération dans l'hyperbole, etc.) est l'âme même de la figure, et sa présence est une signification seconde imposée par l'emploi de cette figure. En disant *voile* pour navire, je dénote le navire, mais en même temps je connote la motivation par le détail, le détour sensible imprimé à la signification, et donc une certaine modalité de vision ou d'intention. Cette modalité sensible est pour la rhétorique le propre de l'expression poétique²³.

²² Gérard Genette, "Figures", *Figures I* (1966), Le Seuil, "Points Essais", 1976, pp. 210.

²³ Ibid., p. 218-219.

Ce détour, qui obscurcit la linéarité du discours, en faisant apparaître un signifiant en filigrane sous un autre, est un facteur d'expressivité: la figure représente l'idée, le sentiment, la chose avec plus d'énergie. La figure *dénote* indirectement son signifié et *connote* une valeur affective: comme le souligne Genette, elle connote aussi le détour sensible qu'elle opère et qui est caractéristique de la poésie: "flamme" dénote *amour* et connote à la fois le feu brûlant de la passion et un usage poétique du langage. Par l'inventaire systématique des figures, la rhétorique tenterait implicitement d'établir un code des connotations littéraires, une sorte nomenclature des signes poétiques; mais ce faisant elle pose implicitement l'ambiguïté au centre même du langage de la littérature.

Le *symbole* se caractérisait, aux yeux de Saussure, par l'introduction d'une *motivation* dans le signe (défini par l'*arbitraire* du rapport entre le signifiant et le signifié). En fait, il ne peut y avoir de motivation qu'entre des signifiants (l'onomatopée "coucou" imite par le son le chant de l'oiseau désigné) ou entre les signifiés (le rapport métaphorique entre *flamme* et *amour* est motivé par l'analogie entre l'effet du feu et celui du sentiment).

Pourtant, la poésie prétend motiver directement le rapport entre signifiant et signifié, se situant pour ainsi dire dans la descendance de Cratyle qui affirmait, dans un célèbre dialogue de Platon, que les mots imitent par leur formation les propriétés des choses²⁴. La poésie s'efforce donc de combler la discordance entre les sons et les notions: le signifiant y est graphique aussi bien que sonore, la régularité des vers résulte non seulement du rythme vocal, mais aussi du fait qu'elle se "découpe" pour l'œil, sur le blanc de la page. La poésie ne renvoie pas aux choses, mais elle évoque, sur le mode de l'allusion et de la divination, leur contour

²⁴ Gérard Genette, *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Le Seuil, "Poétique", 1976.

immatériel, leur Idée. Paul Valéry soulignait "l'indissolubilité du son et du sens"²⁵ qui distingue le langage poétique du langage de communication: dans l'usage quotidien, l'intransitivité des paroles est détruite du fait même que la personne à qui l'on parle les comprend. La parole poétique en revanche n'est plus dépouillée de sa forme sensible. Valéry comparait cette opposition avec celle de la marche et de la danse: la marche a un but circonstanciel qui abolit le trajet; la danse, en revanche, ne va nulle part, elle est "un système d'actes; mais qui ont leur fin en eux-mêmes"²⁶. Influencés par le futurisme, les Formalistes russes eux aussi, s'élevaient contre l'opposition rhétorique, étroite et mécaniciste, du fond et de la forme, concevant la forme non plus comme une enveloppe extérieure, mais comme une unité dynamique, comme le principe même de l'organisation interne du matériau artistique (son, rythme, syntaxe, sens), comme un faisceau de fonctions. Jakobson partageait, dans les années trente, les mêmes idées: "Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents à la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur"²⁷. La théorie de la désautomatisation de Chklovski prétendait au langage poétique d'être étrange et difficile, obscur, pour attirer l'attention par la création d'une perception nouvelle de l'objet.

²⁵ Paul Valéry, "Poésie et pensée abstraite", *Variété*, dans *Œuvres I*, Gallimard, "La Pléiade", 1957, pp. 1314-1339.

²⁶ Ibid., pp. 1330-1331.

²⁷ Roman Jakobson, "Qu'est-ce que la poésie?" (1933-1934), *Huit questions de poétique*, Le Seuil, "Points", 1977.

2. Le système du poème

Roman Jakobson critique très tôt l'hypothèse d'un langage poétique autonome et opposé à celui de la communication quotidienne, en adoptant une perspective *fonctionnelle* plus nuancée, que nous avons déjà présentée dans un chapitre antérieur. Sa perspective d'un code global, constitué d'un ensemble de *sous-codes*, relativise l'image monolithique du langage et évite la circularité norme-écart, régularité-déviations qui fait de la *dénotation*, du transfert d'information la seule fonction du langage. Or la fonction poétique déborde la poésie stricto sensu, s'étendant vers tout le langage, du calembour au slogan publicitaire ou politique. D'autre part, l'analyse de la poésie, définie par la prédominance de la fonction poétique, doit ainsi prendre en compte les autres fonctions, mises à profit dans la tentative de différencier les genres: la fonction émotive caractérise la poésie lyrique, la fonction référentielle la poésie épique. La poétique peut ainsi se définir comme "cette partie de la linguistique qui traite de la fonction poétique dans ses relations avec les autres fonctions du langage"²⁸. Le principe d'équivalence qui, comme nous l'avons déjà vu, s'appliquait aux niveaux métrique et phonique, s'étend aussi au niveau grammatical, jusqu'à couvrir les catégories grammaticales à l'intérieur de la séquence.

Ainsi, dans la célèbre analyse²⁹ des "Chats" de Baudelaire, Jakobson et Claude Lévi-Strauss montrent comment le septième vers – "*L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*" – miroite sur le reste du poème, par la place en position de sujet d'un nom propre inanimé au singulier, alors que tous les autres sujets

²⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, Ed. de Minuit, 1963, p. 222.

²⁹ Roman Jakobson, "«Les Chats» de Charles Baudelaire" (1962), *Huit questions de poétique*, Le Seuil. "Points", 1977, pp. 163-188.

dans le poème sont des noms communs au pluriel et, jusque-là, animés (*les amoureux, les savants, les chats*). Ils en déduisent, sur le plan sémantique, que ce vers central (v. 7) fait transition – “les deux quatrains présentent objectivement le personnage du chat, tandis que les deux tercets opèrent sa transfiguration” – entre l'apparence objective des chats et une extension mythologique (Érèbe étant une “«région ténébreuse confinant à l'Enfer», substitut métonymique pour «les puissances des ténèbres» et particulièrement pour *Érèbe*, «frère de la nuit») cosmique et astrale de leur être physique.

Éclairage

Or, ces problèmes de distribution formelle ont un fondement sémantique. Le point de départ du premier quatrain est fourni par le voisinage, dans la même maison, des chats avec les savants ou les amoureux. Une double ressemblance découle de cette contiguïté (*comme eux, comme eux*). Dans le tercet final aussi, une relation de contiguïté évolue jusqu'à la ressemblance: mais, tandis que dans le premier quatrain, le rapport métonymique des habitants félins et humains de la maison fonde leur rapport métaphorique, dans le dernier tercet, cette situation se trouve, en quelque sorte, intériorisée: le rapport de contiguïté relève de la synecdoque plutôt que de la métonymie propre. Les parties du corps du chat (*reins, prunelles*) préparent une évocation métaphorique du chat astral et cosmique, qui s'accompagne du passage de la précision à l'imprécision (*également – vaguement*). Entre les strophes intérieures, l'analogie repose sur des rapports d'équivalence, l'un rejeté par le deuxième quatrain (chats et *coursiers funèbres*), l'autre accepté par le premier tercet (chats et *sphinx*), ce qui amène, dans le premier cas, à un refus de contiguïté (entre les chats et l'Érèbe) et, dans le second, à l'établissement des chats au *fond des solitudes*. On voit donc qu'à l'inverse du cas précédent le passage se fait d'une relation d'équivalence, forme renforcée de la ressemblance (donc une démarche métaphorique) à des relations de contiguïté (donc métonymiques) soit négatives, soit positives³⁰.

³⁰ Roman Jakobson, op. cit., 1977, p. 183.

L'équivalence grammaticale peut aussi consister dans la récurrence d'une construction syntaxique, par-delà les mots employés. Les deux analystes concluent que la signification de ce septième vers reste "à dessein" ambiguë.

Il résulte que, pour Jakobson, *parallélisme* désigne le trajet qui mène des équivalences métriques, phoniques et spécialement grammaticales, à des rapprochements ou des contrastes sémantiques. Le parallélisme est donc un concept fondamental de la poétique: dans la vision jakobsonienne, la poésie est métaphorique, car elle met en présence et en parallèle dans l'espace du texte des séries équivalentes et substituables. Par contraste, la prose serait métonymique, surtout dans le récit réaliste qui procède par association d'actions logiquement contiguës, de descriptions latérales et détails évocateurs.

La superposition de la similarité à la contiguïté des signes et des séquences enchaînées donne à la poésie son caractère *polysémique*, c'est-à-dire son pouvoir de convoyer simultanément de multiples significations: centré sur lui-même par la fonction poétique, le message devient ambigu. L'ambiguïté déborde et dépasse le niveau du message pour s'étendre aux autres facteurs du procès linguistique qui, en se dédoublant, deviennent à leur tour ambigus. Jakobson analyse³¹ le poème du "Corbeau" (*The Raven*) d'Edgar Allan Poe, en se concentrant sur le célèbre message qui clôt chaque strophe de la méditation sombre de l'amant qui ne pourra plus jamais revoir sa bien-aimée défunte, – "Jamais plus" (*Nevermore*) –, message qui, mécaniquement répété par le corbeau, est à la fois identique à lui-même et à chaque fois différent dans l'interprétation de l'amant. La réponse du corbeau anticipe et prédétermine toutes les questions de l'amant, par un effet de retour. Au plan phonique, *raven* apparaît comme "l'image en miroir

³¹ Roman Jakobson, "Le langage en action", *Questions de poétique*, Le Seuil, "Poétique", 1973, pp. 205-217.

incarnée" de *never*: /n-v-r/ /r-v-n/, inversion qui renvoie à la fois à la composition régressive des questions à partir de la réponse, à l'hallucination verbale (le corbeau, *raven*, étant issu du mot qui obsède l'amant, *never*) et au désir impossible d'inverser le pouvoir de la mort. Le principe du parallélisme a suscité de nombreuses critiques, dès qu'on en a examiné l'adaptabilité à la poésie moderne: Georges Mounin a accusé R. Jakobson d'avoir choisi les textes de ses applications en vertu de leur disponibilité à confirmer ses théories; d'autre part, le parallélisme, qui est chez lui surtout grammatical, organise la "surface" textuelle et se refuse à l'investigation des profondeurs du texte.

3. Signifiance, productivité, rythme

Les signes de la contestation du modèle structuraliste se font entendre très tôt, par la "subversion" déconstructiviste pratiquée par Jacques Derrida (né en 1930), par la réflexion de Julia Kristeva (née en 1941) sur les paragrammes saussuriens et aussi par la réception (tardive) dans les milieux français des critiques formulées à l'adresse du Formalisme russe par Mikhaïl Bakhtine.

Pour rendre compte des processus complexes de production du sens, transgressant les cadres logocentriques imposés par le modèle linguistique de l'analyse de texte, Julia Kristeva proposait déjà en 1969 le concept de *texte-productivité*, compris comme une pratique sémiotique, un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. L'unité minimale est au moins double, non au sens du binome signifiant-signifié, mais au sens de *une et autre* (modèle tabulaire).

Éclairage

Jacques Derrida, philosophe français (El Biar, Algérie, 1930). Concevant la philosophie comme une lecture critique des textes, il s'adressa à Hegel, à la phénoménologie, aux Grecs, mais aussi à des discours antimétaphysiques, qu'ils soient ou non philosophiques (Lévi-Strauss, G. Bataille, Artaud...). S'attaquant à la primauté de la parole, comme fondement commun de la religion et de la métaphysique, il centre son travail sur la critique du "signe", notion que la tradition philosophique utilise sans discussion. C'est à cette fin qu'il utilise deux concepts clés, *L'Écriture et la Différence* (1967), pour proposer une philosophie de la "trace" (*De la Grammatologie*, 1967; *La Voix et le Phénomène*, 1967). L'œuvre de Derrida concerne aussi les sciences humaines (notamment les fondements de la linguistique et la textologie). Autres écrits: *La Dissémination* (1972), *Marges de la philosophie* (1972), *Glas* (1974) illustre les thèses de l'auteur en juxtaposant graphiquement deux textes à la fois critiques et littéraires à propos de Hegel et de Jean Genet³².

Au commencement des années 1970 le texte est unanimement défini comme participant à un processus communicatif, ayant une fonction, traduisant une intention, visant un effet, incluant certaines présuppositions. Umberto Eco (né en 1932) montre que la compréhension du texte esthétique repose sur une dialectique d'acceptation et de refus des codes émetteurs et d'acceptation des codes du destinataire. La définition sémiotique du texte offre le modèle structural d'un processus non-structuré d'interaction communicative. Le destinataire doit intervenir pour combler les vides sémantiques, pour réduire la multiplicité des sens, pour choisir ses propres voies de lecture. Le texte devient ainsi la source d'un acte de communication imprévisible, dont l'auteur réel reste indéterminé, parfois celui-ci étant l'émetteur, parfois le destinataire collaborateur à l'expansion sémiotique du texte. Eco corrige

³² *Le Petit Robert* 2, op. cit., 1990.

l'affirmation faite en 1963 par Barthes ("l'œuvre d'art est une forme que remplit l'histoire") en affirmant que l'œuvre d'art est un texte adapté par ses destinataires, pour satisfaire divers types d'actes de communication dans diverses circonstances historiques et psychologiques, sans jamais perdre de vue la règle idiolectale qui la gouverne (thèse exposée dans *l'Œuvre ouverte*, 1963, *la Structure absente*, 1968).

Le point de vue *dialogique* institue une distance entre les deux pôles communicatifs, confirme et en même temps conteste le cadre social communautaire d'un sens initial, primaire, établi par convention: dans la communication dialogique l'échange de signes suppose toujours une marge incontrôlable de la réponse. L'exclusivisme sémantique et syntaxique, traduit dans la binarité du modèle cède devant une troisième instance qui est basée sur l'intersubjectivité. Interpréter n'est plus identifier derrière la surface textuelle une signification fixe et close, mais apprécier, selon la formule de Barthes "de quelle sorte de pluriel est fait le texte". Bakhtine a "dynamisé" le structuralisme en proposant une conception du "mot littéraire" non plus comme point fixe (sens fixe) mais comme croisement de surfaces textuelles, comme un dialogue de plusieurs écritures appartenant à l'écrivain, au destinataire au contexte culturel actuel ou antérieur.

Le texte – objet que se partagent toutes les sciences humaines – apparaît ainsi comme une mise en œuvre, dont la matière linguistique n'est qu'un des ingrédients: l'autre est tout ce qu'apporte à une production verbale le fait de son énonciation, c'est-à-dire un contexte historique, social, culturel, etc. Le rôle décisif du contexte de l'énonciation dans la détermination du sens global de l'énoncé, et le fait que ce contexte est, par définition, unique (ne serait-ce que sur le plan temporel) permettent d'opposer les unités de la langue aux instances du discours, comme ce qui est réitérable à ce qui est unique. En réalité toute analyse (*lecture*) est plus ou moins

projective. Le sujet narrateur et le lecteur, absents l'un à l'autre, se trouvent dans des situations historiques différentes, et, par suite, introduisent dans le rapport signifiant-signifié des connotations différentes, issues des différents codes sociaux. Le discours littéraire – le texte – met en scène des sens multiples, engendrant en diachronie et en synchronie une multiplicité de lectures-analyses: si on pouvait prétendre à fixer *le - Un -* sens, par là même impuissant à poser des “questions” aux récepteurs, à alimenter la chaîne des réponses interprétatives, le texte cesserait d'être littéraire.

*

*

*

S'inspirant de la linguistique générative, certains chercheurs se sont proposé de dépasser la poétique structurale de Jakobson pour mettre au jour le *principe d'engendrement* du texte poétique ou littéraire.

Éclairage

Universitaire d'origine française, Michael Riffaterre est professeur à l'Université de Columbia (New York). Il a publié en 1960 un article programmatique, intitulé *Critères pour l'analyse du style*, qui représente aussi le fondement de sa doctrine. Ses essais ont été réunis et traduits en français par Daniel Delas en 1971 dans un volume paru chez Flammarion, *Essais de stylistique structurale*. Il est aussi l'auteur de *Semiotics of Poetry* et de *La production du texte* (Seuil, 1979): son nom est lié à l'effort de la poétique récente de s'affranchir de l'approche purement linguistique, dans son cas, par la mise au point d'une théorie de la lecture.

Par-delà les structures actuelles de signification du texte poétique, ils cherchent à transgresser la dyade signifiant/signifié, pour saisir la *structuration* qui les produit, ou *signifiante*, en la situant soit du côté du sujet historique – Henri Meschonnic –, soit des pulsions de l'inconscient – Julia Kristeva – ou d'un lecteur idéal – Michael Riffaterre.

Le stylisticien et sémioticien américain Michael Riffaterre oriente sa poétique vers la lecture, car l'acte de communication littéraire ne met en présence selon lui que deux facteurs: le *message* et le *lecteur*. La *signification* représentative est ainsi supplantée par la *signifiante* intra et intertextuelle: la mimésis "verticale" - représentation des choses par les mots - cède la place à la sémosis "horizontale" - corrélation sémantique et formelle des mots et des phrases du texte, par déformation d'un cliché, variation sur un proverbe, ou citation d'un autre texte. Riffaterre distingue deux niveaux de *lecture*: un premier parcours linéaire et représentatif et un décodage rétroactif et structural du texte. Quant au texte poétique, celui-ci est autosuffisant, car sa soi-disant référence – "illusion référentielle"³³ – externe n'envoie pas au réel, mais seulement à d'autres textes. Au plan de la signifiante, la production du texte se fait par variation à partir d'une *matrice structurale* cachée ou actualisée: mot-noyau, construction syntaxique élémentaire, ou phrase minimale. Sa poétique des textes, fondée sur une riche expérience de l'analyse textuelle, ne cherche plus, comme le faisaient Todorov et Genette, la littérarité au-delà des œuvres, mais à l'intérieur du texte pris comme unité ultime du sens et champ spécifique de la signifiante³⁴.

³³ Michael Riffaterre, *Littérature et réalité*, Le Seuil, "Points Essais", 1982, p. 118.

³⁴ Michael Riffaterre, *La production du texte*, "Sémantique du poème", Le Seuil, "Poétique", 1979, pp. 36-38.

Se situant dans la lignée de la pensée³⁵ de Benveniste sur l'énonciation et le discours, le poète et poéticien Henri Meschonnic (né en 1932) s'érige, dans une série de six volumes intitulés *Pour la poétique*³⁶, contre le dualisme millénaire du signe, scindé entre forme et sens, signifiant et signifié, en vertu duquel on pratique, selon lui, une lecture analytique qui réduit les œuvres à des catégories préexistantes, et se prononce pour une théorie *moniste*, unificatrice de la poésie, capable de dépasser les dichotomies chères au structuralisme, mais aussi celles qui séparent le discours sur l'œuvre de l'œuvre elle-même. Au centre de son investigation de la poésie se situe la notion de *rythme*³⁷, capable d'après lui de transgresser les catégories de la langue, définie comme implication réciproque du sens, du sujet et de l'histoire dans le discours, et de fonder une poétique de l'énonciation: "Selon le sens préplatonicien, renouvelé par la critique de Benveniste, le rythme ne privilégie plus la symétrie et l'ordre. Il apparaît comme l'organisation du mouvant, qui intègre la périodicité, la symétrie dans l'infini des figures. Il n'imité plus le grand ordre, et les petits ou grands rayons de ses cycles. Il peut donc apparaître comme l'organisation imprédictible du sujet, et de l'histoire. Dans le langage, il peut s'analyser comme l'organisation du discours par un sujet, et d'un sujet par son discours, faisant intervenir tout l'anthropologique exclu par le signe: le corps, la voix, la prosodie, qui remettent la poésie dans le langage

³⁵ Émile Benveniste, "La notion de «rythme» dans son expression linguistique", *Problèmes de linguistique générale*, I, (1966), Gallimard, "Tel", 1976, pp. 327-335.

³⁶ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970; *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Gallimard, 1973; *Pour la poétique III. Une parole écrite*, Gallimard, 1973; *Écrire Hugo. Pour la poétique IV*, Gallimard, 1977; *Poésie sans réponse. Pour la poétique V*, Gallimard, 1978; *Les États de la poétique*, PUF, 1985.

³⁷ Voir aussi à ce sujet Iulian Popescu, *Stil și mentalități*, Pontica, Constanța, 1991.

ordinaire – au lieu que l'ancienne alliance du signe et du rythme les excluait l'un de l'autre"³⁸.

Pour la sémioticienne et psychanalyste Julia Kristeva, "la pratique signifiante" du texte cohabite avec les autres pratiques transformatives (les autres formes sociales du travail): le texte est *travail* de la langue et sur la langue dans sa matérialité. Le *texte* rompt radicalement avec la société de consommation linguistique, c'est-à-dire avec la langue d'usage, qui sert à l'échange des représentations.

Éclairage

Professeur à l'Université Paris-VII, linguiste, psychanalyste et depuis *Les Samouraïs*, romancière, Julia Kristeva a été liée aux avant-gardes littéraires des années soixante. Elle a mis au point une théorie du texte littéraire à deux niveaux, le *phéno-texte*, texte achevé en surface et le *géno-texte*, texte sous-jacent, en perpétuel engendrement. Les principaux concepts de sa théorie sont : – la signifiante: cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions, vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes: le sujet et ses institutions ; – le paragramme, généralisant les hypothèses de Saussure sur le rôle de l'anagramme: la disposition des lettres ordonnée par un principe inconscient, susceptible de produire une pluralité de lectures (*La révolution du langage poétique*, 1974). Son ouvrage le plus récent, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, entreprend une analyse – le roman comme thérapie – des manuscrits de Proust, pour y retrouver le "goût" de l'expérience littéraire.

Proposé par Julia Kristeva et le groupe *Tel Quel*, le concept de texte comme *productivité* représente une tentative d'intégrer la notion de productivité dans le modèle linguistique du fonctionnement du texte littéraire à la suite de Chomsky (et de

³⁸ H. Meschonnic, op. cit., 1985, p. 158.

Ruwet) qui ont décelé deux types de productivité (créativité): celle qui change les règles (localisée dans la performance où des multiples déviations individuelles finissent par changer le système en s'accumulant) et celle qui est gouvernée par des règles (relevant de la compétence, du pouvoir récursif des règles qui constituent le système). Or, la productivité du texte littéraire, en tant que manifestation d'une langue naturelle, ne peut par définition échapper à la créativité du second type et, en tant que langage de connotation, le texte participe de la productivité du premier type.

Le texte n'est plus saisi (seulement) en tant que phénomène linguistique, c'est-à-dire signification structurée dans une structure plate, mais dans son *engendrement*. Chaque proposition entraîne la modification de la situation de la prononciation de la proposition suivante: un signe signifie quelque chose *pour quelqu'un*; le signe dénote quelque chose, mais cette opération a toujours en vue l'horizon d'un destinataire, la production d'une réaction. On peut dire, à la suite de Bakhtine, que la communication est régie par une *logique du dialogisme*, en vertu de laquelle le langage devient irréductible à la fixité du code. La pratique de l'écriture est dialogique ou paragrammatique, s'orientant à tout moment vers le destinataire, et contestant par là même le code: elle met en lumière la véritable configuration du sujet de la parole, dédoublé, stratifié en locuteur et inter-locuteur. "La séquence poétique est au moins *double*. Mais ce dédoublement n'est ni horizontal, ni vertical: il n'implique ni l'idée du paragramme comme message du sujet de l'écriture à un destinataire (ce qui serait une dimension horizontale), ni l'idée du paragramme comme signifiant-signifié (ce qui serait la dimension verticale). Le double de l'écriture-lecture est une *spatialisation* de la séquence: aux deux dimensions de l'écriture (Sujet – Destinataire, Sujet de l'énonciation – Sujet de l'énoncé)

s'ajoute la troisième, celle du texte «étranger»³⁹. A la différence du sens qui est un état, la signifiance est une puissance, l'activité même du signifiant sous les signifiés, "le surplus de travail excédant la chaîne signifiante". Le *paragramme*, ou dissémination des lettres d'un mot significatif à travers un texte entier, en est une manifestation exemplaire: le texte est conçu comme un mouvement productif, figé en apparence seulement, comme espace et non plus comme surface. Sous le *phéno-texte*, "surface, structure signifiée" du texte qui réfléchit le dehors par *mimésis*, s'ouvre le *géo-texte*, "productivité signifiante", où le sens se fait par différenciation, stratification et confrontation. Cette production dynamique est appelée par Kristeva *signifiance*: "cet engendrement qu'on pourra saisir doublement: 1) engendrement du tissu de la langue; 2) engendrement de ce «je» qui se met en position de présenter la signifiance"⁴⁰, dans une tentative de psychanalyser le sémiotique en limitant sa prétendue objectivité par la réinsertion du sujet comme effet du texte dans le jeu différentiel du signifiant et de ses pulsions inconscientes. C'est le projet de la *sémanalyse*, psychanalyse du signe: "Autrement dit, sans oublier que le texte présente un système de signes, la sémanalyse ouvre à l'intérieur de ce système une autre scène: celle que l'écran de la structure cache, et qui est la signifiance *comme opération dont la structure n'est qu'une retombée décalée*. Sans se donner l'illusion de pouvoir quitter, en ce qui la concerne, le terrain du *signe* qui la rend possible, la sémanalyse abandonne l'obligation d'un seul point de vue – central, celui d'une structure à *décrire* –, et se donne une possibilité de vues combinatoires qui lui restitue la production à *engendrer*. [...] Or, si elle est linguistique, la sémanalyse n'aura rien à voir avec le descriptivisme d'un «corpus» en tant que porteur

³⁹ Ibid., pp. 121-122.

⁴⁰ Julia Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, "Points Essais", 1969, p. 219.

d'un contenu informationnel assurant la communication entre le destinataire et le destinataire"⁴¹.

Les théories de la signifiante dépassent le structuralisme (s'ouvrant vers une post-modernité, sur le(s) visage(s) de laquelle on n'a pas fini de conjecturer) dans la mesure où elles brisent le dogme du texte comme unique *objet* d'étude, figé dans des réseaux linguistiquement saisissables, par la récupération de la subjectivité.

Lectures complémentaires

- *** *Terminologie poetică și retorică*, coordonator Val Panaitescu, Ed. Univ. "Al. I. Cuza". Iași. 1994
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, I, (1966), Gallimard. "Tel". 1976
- Carpov, Maria. *Introducere la semiologia literaturii*, Univers, București, 1978
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*, Le Seuil, "Poétique", 1991
- Genette, Gérard. *Figures I* (1966), Le Seuil, "Points Essais", 1976
- Genette, Gérard. *Mimologiques, voyage en Cratylie*, Le Seuil, "Poétique", 1976
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, "Poétique", 1986
- Jakobson, Roman. *Questions de poétique*, Le Seuil, "Poétique", 1973
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*, I, Ed. de Minuit, 1963
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*, Le Seuil, "Points", 1977
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, (1969) Le Seuil, "Points Essais", 1979
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*, Gallimard, 1970
- Panaitescu, Val, Hagiu, Adela, Dimitriu, Corina, *L'Analyse du poème*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza". Iași. 1987
- Popescu, Iulian. *Stil și mentalități*, Pontica, Constanța, 1991
- Popescu, Iulian. *De la théorie du discours poétique*, Iași, 1988
- Riffaterre, Michael. *Littérature et réalité*, Le Seuil, "Points Essais", 1982
- Riffaterre, Michael. *La production du texte*, "Sémantique du poème", Le Seuil, "Poétique", 1979
- Todorov, Tzvetan. *La Notion de littérature*, Le Seuil, "Points Essais", 1987

⁴¹ Ibid., p. 218-219.

La poétique des genres

– les genres et la lecture – intertextualité et transtextualité – vers une nouvelle définition de la poétique

I. Théorie des genres

Jakobson avait insisté à plusieurs reprises sur l'ambiguïté qui est spécifique à la structure de l'œuvre littéraire, dont le langage connotatif, pluriel produit une multiplicité de sens. Les théories de la signifiante proposent, comme nous venons de le voir, un concept de texte pluriel, plutôt discours que structure figée, plutôt espace que surface, à l'intérieur duquel, à côté de l'énonciateur, se trouve inscrit le rôle du lecteur, qui doit assumer la tâche de désambiguïsation des sens multiples proposés par l'œuvre de par la nature opaque, symbolique, du langage qu'elle utilise.

Dans leur introduction au recueil collectif *Théorie des genres*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov remarquaient que le renouveau de la théorie littéraire a contribué aussi à poser dans un nouveau cadre le problème des genres, mis en quelque sorte entre parenthèses par la recherche de type positiviste et historiciste du siècle antérieur, qui se concentrait exclusivement sur les individus, les œuvres singulières et les faits empiriques¹. Le problème des

¹ T. Todorov, *Théorie des genres*, Le Seuil, "Points Essais", 1986.

genres, de leur définition, de leur nombre, de leur relations a depuis toujours préoccupé les théoriciens de la littérature.

Cependant, les théoriciens de la signifiante ne semblaient pas, dans les années 1970, Barthes y compris, attacher grand intérêt à la catégorie de genre, dont ils contestaient l'utilité, surtout qu'à l'époque contemporaine les œuvres littéraires semblaient elles-mêmes y prêter peu d'importance, en la transgressant allègrement, pour lui préférer celle d'*écriture* ou de *texte*. Il s'est avéré néanmoins impossible de tenir un discours général sur la littérature sans invoquer les genres, car, de par leur nature double, – faisceau de traits distinctifs abstraits *et* corpus de textes concrets –, on les retrouve non seulement au niveau de ce qu'on a appelé le *paratexte* (couverture et page de garde du livre, ou encore dans l'indication même du titre), mais aussi comme intermédiaire indispensable entre la généralité et la littérature. Aujourd'hui on essaye d'intégrer la question des genres littéraires dans une typologie générale des discours.

1. La lecture

C'est à travers la lecture que les genres littéraires sont saisissables dans leur horizon concret, dans leur perpétuelle oscillation entre la généralité de la littérature et la singularité des œuvres, entre les traditions culturelles et les types linguistiques intemporels. Dans *Critique et vérité*², Roland Barthes examine les trois tentatives qui se proposent de déchiffrer le(s) sens inscrit(s) dans le texte: la science de la littérature, la critique et la lecture. Pour lui, la lecture est un parcours solitaire, assumant les périls de la subjectivité critique, menant au "plaisir du texte", enrichi par des

² Roland Barthes, *Critique et vérité*, pp. 56-63.

significations toujours nouvelles, selon les situations historiques et les circonstances individuelles. La distinction qu'on peut faire entre les interprétations contingentes et la permanence structurale se reflète dans les deux autres discours qu'on tient sur la littérature: la *critique littéraire* (qui vise un seul sens) et la *science de la littérature* (qui se propose de décrire la pluralité des sens).

Nous avons vu que la théorie des actes de langage montrait qu'il y quelque chose de non-dit au niveau de chaque texte, qui n'est pas manifesté dans les structures de surface et qu'il appartient au lecteur de déchiffrer. Selon Michael Riffaterre, la lecture devrait être conçue en tant que "programme" sous-jacent au texte, conditionnant l'interprétation, en vertu de laquelle celui-ci "commande" la lecture: selon la formule de Michel Charles³ "la lecture fait partie du texte, elle y est inscrite". Michel Charles propose - dans la lignée de la sémiotique fondée par le logicien américain Charles Sanders Peirce (1839-1914) - un modèle des niveaux d'organisation du texte requérant la "coopération interprétative" du lecteur. Ce qui équivaut à dire que l'interprétation du lecteur, dépendant de sa propre compétence culturelle, sociale et historique, est dirigée par toute une stratégie textuelle de l'auteur, qui la "prévoit" et la "contrôle": l'auteur anticipe ses mouvements en intégrant dans son texte un "rôle actantiel" attribué au lecteur⁴. Du point de vue de sa manifestation linguistique, un texte apparaît comme une série, un enchaînement de "stratagèmes expressifs" qui attendent, pour être actualisés, l'intervention d'un destinataire. Ce qui est non-dit au niveau de surface du texte doit être actualisé au niveau de l'actualisation des contenus: pour que cette opération soit

³ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Le Seuil, "Poétique", 1977.

⁴ Voir à ce sujet les chapitres consacrés au lecteur et à la compréhension par Paul Cornea dans *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, București, 1988, pp. 59-115 et 118-247.

correctement menée, le texte sollicite de la part du lecteur certaines "preuves" ou certains actes de coopération interprétative.

L'auteur prévoit donc un Lecteur Modèle dont la compétence interprétative s'ajoute à celle qui a engendré le texte et qu'il s'ingénie à construire par le texte. Prévoir un Lecteur Modèle veut donc dire orienter le texte pour qu'il produise les compétences nécessaires au lecteur dans l'interprétation des sens du texte et qui doit être la plus proche possible des intentions de l'auteur. Le Lecteur Modèle est un lecteur coopératif, capable de construire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies⁵ : il est "un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel"⁶. C'est dans ce sens que Umberto Eco parlait de textes "fermés", qui visent un public "ciblé" (enfants, ménagères, amateurs de pêche, mélomanes, etc.) – dans ce cas, la "cible" coopère peu, elle attend qu'on la "frappe" – et balisent, si on peut dire, l'interprétation de telle façon que chaque expression soit prévisible pour le lecteur. Les textes fermés sont conçus pour un Lecteur Modèle bien défini, et c'est ce qui permet d'en diriger très étroitement la coopération. Il y a aussi des textes "ouverts" qui prennent en compte les risques de "décodage aberrant" et font de manière à ce que les interprétations possibles se renforcent les unes les autres : l'auteur décide jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, quel sens, quelle direction, lui donner, et à quel point elle va se transformer dans une "aventure interprétative libre". Eco analyse un petit extrait des écrits de Wittgenstein pour montrer que les pronoms personnels n'indiquent

⁵ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990, pp. 32-50.

⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, (1979), Le livre de poche, "Biblio-essais", 1990. (*Lector in fabula*, traductrice de Marina Spalas, Univers, București, 1991, pp. 80-101).

pas la personne nommée Ludwig Wittgenstein, ni un lecteur empirique quelconque: nous avons affaire à de simples stratégies textuelles. Dans ce texte, nous dit Eco, Wittgenstein n'est rien d'autre qu'un *style philosophique* et le Lecteur Modèle une capacité intellectuelle de partager ce style en coopérant à son actualisation.

2. Les genres et la lecture

La lecture apparaît ainsi comme une "concrétisation" de l'objet livre, à chaque fois transformé par l'expérience littéraire et vécue du lecteur. Le rôle du récepteur dans le processus littéraire permet d'envisager une rénovation de l'histoire littéraire, en la fondant sur une esthétique de la réception (et non seulement sur une esthétique de l'imitation ou de la production), comme l'a fait, entre autres, le critique allemand Hans Robert Jauss (né en 1921), le principal animateur de "l'école de Constance". Son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* inclut un article-programme provocateur, "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire"⁷ où Jauss se déclare en faveur de l'identification de la littérarité à l'effet de la littérature: "Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre d'art, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné"⁸. Jauss définit la notion d'*horizon d'attente* dans la lignée du philosophe allemand Edmund Husserl (1859-1938)⁹ comme "le système de références

⁷ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1978), Gallimard, "Tel", 1990.

⁸ Ibid., p. 53.

⁹ Qui situait à la base de la phénoménologie la notion d'horizon du vécu, sur lequel s'enracinent toutes les perceptions.

objectivement formulables" d'une œuvre: par sa forme ou par sa thématique, elle évoque des œuvres antérieures et met à l'épreuve l'expérience du public concernant un certain genre. Le genre se définit par le dialogue entre l'œuvre et le public: Jauss observe que la valeur artistique d'une œuvre est directement proportionnelle au changement d'horizon qu'elle requiert, c'est-à-dire à "l'écart esthétique" entre l'attente de son premier public et l'horizon d'une expérience inconnue ou d'une forme nouvelle. Cet écart se concrétise dans les réactions du public et les jugements de la critique, dès la publication de l'œuvre et tout au long de l'histoire de sa réception. Jauss explique pourquoi, en 1857, *Madame Bovary*, n'a pas connu, lors de sa publication (et malgré le procès intenté à son auteur), le même succès qu'un autre roman, dont la thématique était semblable: *Fanny* d'Ernest Feydeau. Traitant tous les deux d'un adultère provincial, les deux romans s'adressaient aux mêmes attentes du public, mais ils différaient par le traitement du sujet: Feydeau utilisait le ton de la confession, tandis que Flaubert choquait par "l'impassibilité" de la narration impersonnelle et par l'usage du style indirect libre. Son ouvrage heurtait ainsi l'horizon du public, en le laissant juger les personnages par lui-même et en modifiant ainsi son attitude au niveau de la réception de l'œuvre. Jauss introduit dans le débat le lecteur ordinaire, le public, et par là il fonde une histoire *dynamique* de la littérature, qu'il envisage comme une *herméneutique*, analyse et interprétation des questions et des réponses échangées au cours du temps entre l'œuvre, son contexte et le public.

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov définit le genre fantastique¹⁰ presque entièrement du point de vue du lecteur. D'après lui, la condition principale du fantastique se trouverait dans l'*hésitation* du lecteur (comme dans

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Le Seuil, "Points Essais", 1976.

La Vénus de l'Île de Prosper Mérimée, entre l'explication surnaturelle d'une vengeance de la statue offensée et la possible vengeance d'un voyageur basque) entre l'explication naturelle et l'explication surnaturelle des événements racontés, hésitation provoquée par l'ambiguïté fantastique (qui, dans certains récits, est renforcée par la gradation des indices du surnaturel qui préparent l'événement inexplicable). De par cette ambiguïté marquée, l'interprétation reste toujours *ouverte*, entraînant une certaine instabilité du genre lui-même, qui oscille à tout moment (d'après la façon dont on résout au niveau textuel l'ambiguïté entre l'explication naturelle et l'explication surnaturelle) entre le *fantastique-étrange* et le *fantastique-merveilleux*. Tzvetan Todorov trouve moyen d'insérer dans son analyse l'historicité, en montrant que ce n'est pas un pur hasard si le fantastique est cultivé surtout au XIX-e siècle: la littérature fantastique ne serait, dans cette perspective, que la "mauvaise conscience" du positivisme cultivé à cette époque.

L'autobiographie¹¹ se définit par la coïncidence entre auteur et narrateur, d'une part, entre narrateur et personnage principal, de l'autre. Cette dernière particularité explique la distinction entre autobiographie et biographie ou mémoires; la première sépare l'autobiographie du roman. On a donc affaire à un acte de parole qui codifie les propriétés sémantiques (parler de soi) et les propriétés pragmatiques (l'identité auteur-personnage implique qu'on ait accepté implicitement de dire la vérité, et non une fiction). Une fois de plus, le genre semble issu d'un acte de parole (*se raconter*): d'où la suggestion qu'à l'origine de n'importe quel genre se trouverait un acte de parole et, en fin de compte, le discours

¹¹ Tzvetan Todorov, "L'origine des genres", *La notion de littérature*, Le Seuil, 1987, pp. 44-45; publié précédemment dans *Les Genres du discours*, Le Seuil, 1978. Philippe Lejeune s'occupe tout spécialement de l'autobiographie dans trois ouvrages, parus au Seuil, dans la collection "Poétique": *Le Pacte autobiographique* (1975); *Je est un autre* (1981) et *Moi aussi* (1986).

humain. Todorov se demande aussi comment intégrer le roman dans une pareille perspective: dans ce cas, la difficulté consisterait dans l'emboîtement infini des actes de paroles qui le constituent: "[...] il y aurait le contrat fictionnel (donc la codification d'une propriété pragmatique), qui à son tour exigerait l'alternance d'éléments descriptifs et narratifs, c'est-à-dire décrivant des états immobiles et des actions se déroulant dans le temps (à remarquer que ces deux actes de parole sont coordonnés entre eux, et non plus enchâssés, comme dans les cas précédents). S'y ajouteraient les contraintes concernant l'aspect verbal du texte (l'alternance du discours du narrateur et de celui des personnages) et son aspect thématique (la vie personnelle de préférence aux grandes fresques d'époque), et ainsi de suite..."¹².

Éclairage

Je prendrai comme premier exemple le genre que j'ai eu à décrire moi-même dans *Introduction à la littérature fantastique*. Si ma description est correcte, ce genre se caractérise par l'hésitation qu'est invité à éprouver le lecteur, quant à l'explication naturelle ou surnaturelle des événements évoqués. Plus exactement, le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. Ce que code le genre est donc une propriété pragmatique de la situation discursive: l'attitude du lecteur, telle qu'elle est prescrite par le livre (et que le lecteur individuel peut adopter ou non). Ce rôle du lecteur, la plupart du temps, ne reste pas implicite mais se trouve représenté dans le texte même, sous les traits d'un personnage-témoin; l'identification de l'un à l'autre est facilitée par l'attribution à ce personnage de la fonction de narrateur: l'emploi du pronom de la première personne "je" permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage-témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus. [...] L'acte de parole que

¹² Ibid., pp. 46.

l'on trouve à l'origine du fantastique est donc, même en simplifiant un peu la situation, un acte complexe. On pourrait réécrire la formule ainsi: "Je" (pronom dont on a expliqué la fonction) + verbe d'attitude (tel que "croire", "penser", etc.) + modalisation de ce verbe dans le sens de l'incertitude (modalisation qui suit deux voies principales: le temps du verbe, qui sera le passé, en permettant ainsi l'instauration d'une distance entre narrateur et personnage; les adverbes de manière comme "presque", "peut-être", "sans doute", etc.) + proposition subordonnée décrivant un événement surnaturel. Sous cette forme abstraite et réduite, l'acte de parole "fantastique" peut bien sûr se trouver en dehors de la littérature: ce sera celui d'une personne rapportant un événement sortant du cadre des explications naturelles, lorsque cette personne ne veut pas pour autant renoncer à ce cadre même, et nous fait donc part de son incertitude (situation peut-être rare de nos jours, mais en tous les cas parfaitement réelle). L'identité du genre est entièrement déterminée par celle de l'acte de parole; ce qui ne veut pas dire cependant que les deux soient identiques. Ce noyau s'enrichit d'une série d'amplifications, au sens rhétorique: 1) une narrativisation: il faut créer une situation où le narrateur finira par formuler notre phrase emblème, ou l'un de ses synonymes; 2) une gradation, ou tout au moins une irréversibilité dans l'apparition du surnaturel; 3) une prolifération thématique: certains thèmes, tels les perversions sexuelles ou les états proches de la folie, seront préférés aux autres; 4) une représentation verbale qui exploitera par exemple l'incertitude qu'on peut avoir à choisir entre le sens littéral et le sens figuré d'une expression [...]"¹³.

3. Le genre, entre l'histoire et le système

Si on définit les genres, comme dans le cas de la littérature fantastique, par l'hésitation du lecteur ou, comme dans le cas de l'autobiographie, par le "pacte" de sincérité, on a recours à des critères rhétoriques (*l'effet* recherché). Certaines *formes* héritées

¹³ Ibid., pp. 43-44.

des genres rhétoriques antiques (délibératif, judiciaire, épideictique) se trouvent selon d'autres chercheurs à la base de la tragédie, ou de la poésie lyrique. La doctrine des trois "*styles*" – *élevé, moyen et bas* –, basée sur des éléments à la fois formels (vocabulaire, lois syntaxiques) et thématiques (représenter des guerriers, paysans, bergers), classiquement illustrés par l'œuvre de Virgile (*L'Enéide*, *Les Géorgiques*, *Les Bucoliques*), et qui, depuis l'Antiquité, définissent une hiérarchie des genres, représente selon la plupart des chercheurs la quintessence de la pensée rhétorique.

Mais un genre n'existe jamais seul: on a vu que Todorov était amené à définir le genre fantastique par référence aux autres genres (le fantastique entre l'étrange et le merveilleux ou l'autobiographie entre la fiction homodiégétique et biographique). Ce qui revient à dire que le genre prend naissance et évolue à l'intérieur de l'ensemble des genres à une époque donnée, de leur *système*. Autrement dit, comme n'importe quel système, le genre prend contour à l'intersection du point de vue *synchronique* – état du genre à un moment donné – et du point de vue *diachronique* – l'évolution du genre, sa longévité et ses discontinuités.

Les Formalistes russes sont les premiers à s'intéresser au système historique des genres et cela dans la perspective qui leur appartient, à savoir la dégradation du nouveau en habituel, entraînant la nécessité de la désautomatisation pour renouveler les formes de la perception: "J'emprunte un exemple à la linguistique: quand l'image significative s'use, le mot qui exprime l'image devient une expression de la relation, devient un mot-outil, auxiliaire. En d'autres termes, sa fonction change. il en va de même avec l'automatisation, avec «l'usure» d'un élément littéraire quelconque: il ne disparaît pas, seule sa fonction change, devient auxiliaire"¹⁴. Selon Tomachevski, cette usure irréversible déterminerait la

¹⁴ Youri Tynianov, "De l'évolution littéraire", *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1965, pp. 125.

naissance des genres sous l'impulsion d'œuvres originales: "Il suffit que paraisse une nouvelle recueillant un certain succès (par ex. policière) et tout de suite apparaissent des imitations, on crée un genre de nouvelles pour lequel le trait fondamental est la découverte du crime par le détective, c'est-à-dire un certain thème"¹⁵.

Tomachevski voit dans "le remplacement constant des genres élevés par des genres vulgaires", autrement dit dans la *canonisation des genres vulgaires*, l'essence même de l'évolution des genres. Ce processus a lieu par deux voies: le genre élevé se désagrège (l'épopée au XVIII-e siècle, l'ode au XIX-e) ou encore il est pénétré par des procédés vulgaires, ou même non littéraires. La pénétration des procédés comiques dans la tragédie a engendré le drame romantique; dans le cas du roman, la "dénudation de la composition", à valeur encore comique chez Sterne, devient ultérieurement une modalité usuelle de la construction du sujet, tout comme l'interview dans le roman contemporain, l'entrée du slogan dans la poésie surréaliste ou l'élévation progressive de la chanson populaire au rang de poésie.

Il faudrait mentionner dans ce débat le nom de l'historien allemand de l'art André Jolles¹⁶ (1874-1946), qui applique la perspective morphologique à l'étude de la littérature pour en déceler les éléments de base, ce qu'il appelle les *formes simples*. Les formes littéraires seraient ainsi engendrées à partir de formes déjà artistiques, mais impersonnelles, présentes surtout dans le folklore: légende, geste, mythe, devinette, locution proverbiale, cas de conscience, conte, trait d'esprit. Chaque forme simple manifeste dans le langage une "disposition mentale" dominante, une certaine attitude de l'esprit face au monde: la légende, par exemple, est orientée par la disposition mentale de l'*imitation* d'un modèle,

¹⁵ B. Tomachevski, "Thématique", *Théorie de la littérature*, op. cit., pp. 302.

¹⁶ André Jolles, *Formes simples* (1930), Le Seuil, "Poétique", 1972; voir aussi A. J. Greimas, *Du sens*, op. cit., 1970.

caractéristique de l'homme médiéval. La combinaison des formes simples se trouveraient ainsi à la base des genres littéraires. Les perspectives qu'ouvre Tzvetan Todorov¹⁷ à partir de la constatation que, selon les diverses situations de communication où il s'inscrit, le discours humain est susceptible d'être divisé en une multiplicité de genres oraux et écrits (conversation, jeu de mots, lettre, prière) dépassent les partages opérés par la rhétorique ancienne: c'est ainsi qu'on a cherché de concevoir les genres littéraires comme des prolongations des genres simples du discours, à la suite de Bakhtine ou de Jolles.

Tzvetan Todorov voit dans le genre une entité double: un phénomène historique à fonction sociale, mais aussi une entité structurale, définissable à partir des critères internes de la littérature. Il sépare ainsi deux concepts différents: les *genres théoriques*, relevant d'une démarche déductive (qui "*postule* l'existence des genres à partir d'une théorie du discours littéraire") et les *genres historiques* relevant d'une démarche inductive (qui "*constate* l'existence des genres à partir de l'observation d'une période donnée"); il s'agirait donc de *types* idéaux et de *genres* proprement dits, mais force est à Todorov de reconnaître que les types s'inscrivent finalement eux aussi dans le temps, dans la mesure où ils définissent le cadre du système historique des genres.

Éclairage

Si, par exemple, l'on dit, à l'époque du classicisme en France, que la tragédie contemporaine se caractérise par le "sérieux de l'action" et par la "dignité des personnages", on pourra, à partir de là, entreprendre deux types d'études fondamentalement différentes. Le premier consiste: 1) à établir que des *catégories* telles que "l'action" ou "les personnages" se justifient dans la descrip-

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Le Seuil, "Poétique", 1978. Voir aussi Mikhaïl Bakhtine "Les genres du discours" dans *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.

tion des textes littéraires; qu'elles sont présentes obligatoirement ou non; 2) à montrer que chacune de ces catégories peut être spécifiée par un nombre fini de propriétés qui s'organisent en structure: par exemple que les personnages peuvent être soit "dignes", soit "de basse condition"; 3) ensuite, à élucider les catégories ainsi dégagées et à étudier leur variété: on examinera *tous* les types de personnages (ou d'action, etc.); la présence de l'un ou de l'autre, dans telle ou telle combinaison, donnera les *types* littéraires. Ceux-ci n'ont pas obligatoirement de réalisation historique précise: parfois ils correspondent à des genres existants; d'autres fois, à des modèles d'écriture qui ont fonctionné à des époques différentes; d'autres fois encore, ils ne correspondent à rien: ils sont comme une case vide dans le système de Mendéléiev, qui ne pourrait être remplie que par une littérature à venir. Mais on s'aperçoit alors qu'il n'y a plus aucune différence entre cette étude typologique et la poétique en général ("typologique" devient ici synonyme de "structural"); l'observation initiale sur le genre n'est rien d'autre que le point de départ commode pour l'exploration du discours littéraire. Cependant, en partant de la même observation initiale touchant la tragédie classique, on peut suivre une tout autre voie. Dans un premier temps, on recense un certain nombre d'œuvres où se retrouvent les propriétés décrites: ce seront les œuvres représentatives de la "tragédie classique en France". La notion de *dominante*, utilisée par les Formalistes russes, trouve ici son application: pour déclarer que telle œuvre est une tragédie, il faut que les éléments décrits soient non seulement présents mais aussi dominants [...] À partir de là, on n'interroge plus les catégories du discours littéraire, mais un certain idéal littéraire de l'époque, que l'on peut retrouver aussi bien chez l'auteur – c'est un certain modèle d'écriture auquel il se réfère (même si c'est pour le transgresser) – que chez le lecteur; il s'agit d'un ensemble de règles préexistantes qui oriente sa compréhension et lui permet une réception appréciative; ils ne peuvent se définir que dans leurs relations mutuelles. Il n'y aura plus un genre "tragédie" unique: la tragédie se redéfinira, à chaque moment de l'histoire littéraire, en rapport avec les autres genres coexistants. On quitte ici la poétique générale pour entrer dans l'histoire de la littérature. La différence entre type et genre reparaît lorsqu'on observe la relation de l'un et de l'autre à l'œuvre individuelle. On peut distinguer, en gros, trois cas. Premier cas: l'œuvre individuelle se conforme entièrement au genre et au type; nous parlons alors de *littérature de masse* (ou de "romans populaires"). Le bon roman policier, par

exemple, ne cherche pas à être "original" [...] mais précisément, à bien appliquer la recette. Deuxième cas: l'œuvre n'obéit pas aux règles du genre. Il faut d'abord noter qu'une œuvre n'appartient pas obligatoirement à un genre: chaque époque est dominée par un système de genres, qui ne couvre pas forcément toutes les œuvres. D'autre part, une transgression (partielle) du genre est presque requise: sinon l'œuvre manquera du minimum d'originalité nécessaire. [...] L'infraction aux règles du genre n'atteint pas profondément le système littéraire. Si par exemple la tragédie implique que le héros meure à la fin, et que dans tel cas elle comporte un dénouement heureux, il s'agit d'une transgression du genre. Celle-ci sera habituellement expliquée par un mélange des genres (celui, par exemple, de la tragédie et de la comédie). [...] Mais dès que ce "mélange" s'impose comme norme littéraire, on entre dans un nouveau système où figure, par exemple, le genre de la tragi-comédie. Il existe enfin, bien que beaucoup plus rarement, une transgression de type. [...] Un roman comme *Ulysse* n'enfreint pas seulement les règles du roman préexistant, mais découvre de nouvelles possibilités pour l'écriture romanesque¹⁸.

Les classifications les plus répandues des genres sont l'opposition formelle entre vers et prose, ainsi que la fameuse triade: lyrique, épique, dramatique. La première opposition est assez ambiguë, car elle ne spécifie pas s'il s'agit de l'organisation rythmique du discours ou de la distinction poésie/fiction. Quant aux trois autres catégories, le lyrique, l'épique, le dramatique, il semble bien qu'elles renvoient au système des genres de la littérature grecque antique: même Jakobson semblait l'accepter quand il enracinait les trois protagonistes de l'énonciation dans un genre: *je* (poésie lyrique), *tu* (drame), *il* (épopée). Gérard Genette a montré dans "Introduction à l'architexte"¹⁹ que cette tripartition n'est pas proposée ni par Platon ni par Aristote: Platon établissait une distinction entre les *modes d'énonciation* – *diégésis* (récit pur).

¹⁸ O. Ducrot, T. Todorov, op. cit., 1972, pp. 194-196.

¹⁹ Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", *Théorie des genres*, Le Seuil, "Points Essais". 1986.

mimésis (imitation dialoguée) et une combinaison de récit et de dialogue (illustrée chez Homère). Chez Aristote la *mimésis* narrative (forcément mixte) s'oppose à la *mimésis* dramatique. Käte Hamburger tentait, comme on l'a vu, de réduire ces trois catégories à deux: fiction (dramatique ou épique) et non-fiction (lyrique). Le poéticien canadien Northrop Frye²⁰ propose une classification pragmatique des œuvres selon leur "mode de présentation": la poésie est dramatique si elle est représentée devant les spectateurs, épique si elle est déclamée devant des auditeurs, lyrique si elle est chantée ou psalmodiée pour soi; la prose de fiction est destinée à être lue silencieusement.

Reniant l'existence des "types idéaux", Gérard Genette préfère pour sa part appeler toutes ces catégories générales, et en particulier la triade ci-dessus, "archigenres"²¹ et il revient au principe combinatoire du tableau aristotélicien à trois dimensions, qui associe des critères logiquement antérieurs aux genres (pour définir la tragédie, la comédie et l'épopée, Aristote combinait les critères du mode - narratif/dramatique -, du thème - haut/bas - et de la forme du matériau linguistique (vers/prose, brièveté/longueur. L'objet de la poétique serait, d'après Genette, l'architexte, c'est-à-dire les différentes catégories du discours dont surgit tel ou tel texte, notamment les modes (la narratologie est la théorie du mode narratif), les formes (la métrique est la théorie du vers), les thèmes, mais aussi les genres, les figures et les styles.

²⁰ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, 1957, Gallimard, 1969, pp. 300-303.

²¹ Op. cit 1986, p. 143.

II. L'intertextualité – aboutissement de la réflexion sur les genres

Le mot d'architexte renvoie à celui d'*intertextualité*, notion complexe de la poétique, définie comme la présence, implicite ou explicite, d'un texte dans un autre. Pour beaucoup de chercheurs, l'intertextualité représente le stade ultime de la réflexion sur les genres. Le terme a été introduit en France par Julia Kristeva en 1968, quand elle présente la théorie du roman de Mikhaïl Bakhtine. L'organisation textuelle apparaît dans la perspective proposée par la sémanalyse comme (au moins) double, – production et transformation –, redevable aux structures langagières que le texte redistribue (par un processus destructivo-constructif) et comme permutation de textes, – *intertextualité* –, un espace où s'entrecroisent plusieurs énoncés appartenant à d'autres textes (les ensembles sémiques vont "dans tous les sens", détruisant les contraintes limitatives des unités lexicales et "ouvrant" le texte vers d'autres textes). Julia Kristeva souligne que "tout texte se construit comme une mosaïque de citations"²², fonctionnant sur le mode de l'*intertextualité*: dans l'espace textuel du roman et de la littérature en général, tous les éléments existent à l'état de langage, dans une simultanéité qui abolit l'histoire, dans une synchronie qui neutralise la diachronie. La littérature s'élabore, dans la perspective choisie par Mikhaïl Bakhtine et par Julia Kristeva, dans une dynamique intérieure, par le dialogue des textes, par l'imitation, la transposition, la déformation des œuvres du passé.

²² Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", op. cit., 1969, p. 85.

Éclairage

Face à cette conception spatiale du fonctionnement poétique du langage, il est nécessaire de définir d'abord les trois dimensions de l'espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiotiques et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont: le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue). Le statut du mot se définit alors a) *horizontalement*: le mot dans le texte appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b) *verticalement*: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique. Mais dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (un texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distinguées. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le *médiateur* qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique), de même que le *régulateur* de la mutation de la diachronie en synchronie (en structure littéraire). Par la notion même de statut, le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments *ambivalents*. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondants aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes²³.

Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, elles-mêmes considérées en tant que textes que l'écrivain lit et dans

²³ Ibid., pp. 84-85.

lesquels il s'insère en les réécrivant. L'artistique englobe ces trois aspects (sujet–destinataire–contexte) comme “forme particulière de la relation entre le créateur et le contemplateur, fixée dans l'œuvre artistique”. La méthode d'exploration du texte n'exige donc plus la connaissance, mais, en reprenant une expression de Bakhtine, la “compréhension répondante” du sujet connaissant, seule capable de prendre la forme d'une réplique, suscitée par le propos initial, l'objet à connaître. La poétique socio-historique de Mikhaïl Bakhtine est axée sur la question des genres, ayant comme but de caractériser le genre multiforme du roman, à travers son évolution dans la tradition occidentale. Selon Mikhaïl Bakhtine, le style du roman est un assemblage de styles, une “polyphonie” de dialectes sociaux et de voix individuelles, une diversité de langages saturés de contenu idéologique. Le discours du roman est saisi à travers son *plurilinguisme* et son *plurivocalisme*, à l'exemple de la parole carnavalesque et multiple²⁴ et contre la conception de l'œuvre comme monologue de l'auteur clos sur lui-même: le roman apparaît ainsi comme le dialogue intériorisé de ces voix et ces langages pluriels ou, dans les termes de Bakhtine, comme *dialogisé*. Le genre romanesque est défini comme “dialogue des langues”, confrontation dialogique des visions du monde inhérentes aux langages des genres, des professions, des classes sociales.

Selon Michael Riffaterre²⁵, l'*intertexte* est la perception du lecteur des rapports entre une œuvre et les autres œuvres l'ayant précédée ou suivie: l'intertextualité serait le principe même de la littérarité. On a reproché à Riffaterre d'examiner surtout des micro-structures sémantiques et stylistiques ne dépassant pas le niveau de la phrase, du fragment ou du texte de dimensions réduites et de ne pas

²⁴ M. Bakhtine, “Du discours romanesque”, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, Gallimard, “Tel”, 1987, pp. 122-151.

²⁵ *Poétique* 40, 1979; “La trace de l'intertexte”, *La Pensée*, oct. 1980.

prendre en compte, comme l'a fait Genette, le niveau de l'œuvre comme structure d'ensemble.

L'histoire littéraire ne serait dans cette perspective rien d'autre qu'un espace d'échanges: Gérard Genette s'est adonné²⁶ à l'étude de la "littérature au second degré", en mettant en évidence les relations de réécriture qui lient des suites d'œuvres entre elles, à la manière des palimpsestes du Moyen Âge, où le texte ancien (*hypotexte*) est souvent encore visible sous le nouveau (*hypertexte*). Genette distingue la *transformation simple*, qui modifie le style ou un quelconque élément de l'hypertexte, sans modifier son sujet (*Ulysse* de Joyce, par rapport à l'*Odyssée*), de l'imitation, plus complexe, qui modifie le sujet sans modifier le style (l'*Enéide*, par rapport à l'*Odyssée*). Genette restreint le concept d'intertextualité, tel qu'il avait été défini par Kristeva, à la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, marquée par la présence effective d'un texte à l'intérieur d'un autre. Il distingue cinq types de relations transtextuelles, qui constituent autant d'aspects de la *littéarité*, dans un ordre d'abstraction croissante:

- l'*intertextualité*, présence effective ou implicite d'un texte dans un autre (citation, plagiat, allusion);
- la *paratextualité*, ou coprésence, autour et à côté du texte proprement dit de l'œuvre, d'un texte extérieur qui l'encadre, le détermine et en conditionne la lecture (titre, sous-titres, préface, notes, épigraphes, prière d'insérer, jaquette, illustrations, etc.);
- la *métatextualité* (la relation de commentaire, qui unit un texte à un autre dont il parle: il s'agit surtout de la relation critique);
- l'*hypertextualité* (toute relation qui s'institue entre un texte, que Genette appelle hypertexte à un texte antérieur, hypotexte, sur lequel il se greffe par des modalités qui ne sont pas celles du commentaire: imitation, "remake");

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, "Points Essais", 1992.

- l'*architexte* (qui représente le type le plus abstrait: il s'agit d'une relation entièrement mutuelle en vertu de laquelle on marque l'appartenance taxinomique du texte aux grandes classes comme les genres ou les styles).

Cette énumération nous permet de constater une fois de plus la visée et l'ampleur du projet théorique de la poétique, cherchant à tout moment à transgresser ces propres limites pour se muer en *trans*-linguistique, du nom que lui avait donné Bakhtine ou, dans la vision de Genette, en étude de la *trans*-textualité. Au début de l'ouvrage mentionné ci-dessus, Gérard Genette précise une fois de plus l'objet de ses recherches: dans *Figures III* il avait défini la poétique comme "théorie générale des formes littéraires". Dans *Introduction à l'architexte* Genette affirmait que l'objet de la poétique n'est pas le texte dans sa singularité, mais l'architexte, c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires – dont découle chaque texte spécifique; par la suite, dans *Palimpsestes*, il posera comme objet de la poétique la *transtextualité*, "transcendance textuelle du texte" (dans le sens d'opposé à l'immanence) englobant les différents types des relations que le texte entretient avec d'autres textes.

Lectures complémentaires

*** *Terminologie poetică și retorică*, coordonator Val Panaitescu, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1994

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, Gallimard, "Tel", 1987

Carпов, Maria, *Captarea sensurilor*, Ed. Eminescu, București, 1987

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, București, 1988

Genette, Gérard, *Théorie des genres*, Le Seuil, "Points Essais", 1986

Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan, *Théorie des genres*, Le Seuil, "Points Essais", 1986

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982, "Points Essais", 1992

- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, (1979), Le livre de poche, "Biblio-essais", 1990
- Kristeva, Julia, *Sèmiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*, (1969) Le Seuil, "Points Essais", 1979
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990
- Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993
- Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Le Seuil, "Points Essais", 1976
- Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature*, Le Seuil, 1987,
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Le Seuil, "Poétique", 1978

Conclusion (provisoire)

Située à l'intersection de plusieurs sciences, la poétique se prolonge depuis un bon moment, par certaines de ses préoccupations, vers la sémiologie, comme le suggérait déjà Roman Jakobson¹: "Bref, de nombreux traits de poétique relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale"; elle se prolonge aussi, en apportant des éclairages particulièrement significatifs, vers la rhétorique et la linguistique, elles-mêmes incluses dans la sémiologie, les unissant la revendication à la scientificité.

Certains chercheurs, parmi lesquels Tzvetan Todorov, voient aujourd'hui dans la poétique un savoir dont les présupposés sont historiquement transitoires, une science intermédiaire vers une esthétique rigoureuse et une science générale des discours, à l'intérieur desquelles la séparation entre la *valeur* et la *structure* des œuvres ne représenterait plus une nécessité méthodologique; néanmoins son "cas" reste particulier, car il semble s'éloigner de plus en plus de la poétique: ses ouvrages les plus récents se préoccupent de l'altérité², des idéologies nationales³, de la réflexion sur l'intolérance par le biais du récit documenté⁴ ou des "reflets" du quotidien dans la peinture⁵.

¹ Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", *Essais de linguistique générale I*. Ed. de Minuit, 1963, p. 210.

² Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Le Seuil, 1989.

³ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Le Seuil, 1991.

⁴ Tzvetan Todorov, *Une tragédie française*, Le Seuil, 1994.

⁵ Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien*, Adam Biro, 1993.

Influencé par les théoriciens de l'art anglo-saxon (notamment Nelson Goodman), Gérard Genette semble à son tour sinon s'éloigner, du moins dépasser la poétique pour se diriger vers l'esthétique générale⁶. Interrogé en 1984 par la revue *Le Débat* sur les éventuels "signes de fatigue" que manifesterait la poétique face à l'entrée en scène des nouvelles approches historiques, Gérard Genette se refusait néanmoins à en dresser un bilan et implicitement à y déceler le moindre signe d'essoufflement: "La poétique, qui est une très vieille dame et qui a souvent changé de compagnons, n'est pas fatiguée: elle n'est pas à un «tournant» près, elle en a vu d'autres"⁷.

D'autres chercheurs voient dans ces tournants les symptômes d'un éclatement de la poétique, se disséminant vers la société et l'histoire, dans des tentatives de fonder une sociopoétique⁸; d'autres se plaisent à déceler dans son aptitude à la redéfinition perpétuelle, dans la question fondamentale qu'elle n'arrête de se poser concernant la littérarité, comme une sorte de condition sine qua non de la continuité de toute théorie. Enfin, d'autres encore voient la chance future de la poétique dans un possible retour à la littérature non plus par le biais de la linguistique, mais par la philosophie, à l'exemple de la démarche de Paul Ricœur sur *Le temps et le récit*⁹.

⁶ Cf. *Esthétique et poétique*, recueil publié sous la direction de Gérard Genette, Le Seuil, "Points Essais", 1992 et Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Le Seuil, 1994.

⁷ "«Comment parler de la littérature?» Marc Fumarolli et Gérard Genette: un échange", *le Débat*, no 29, mars 1984, pp. 149.

⁸ cf. Georges Molinié, Alain Viala, *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, P. U. F., 1993.

⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, II, III, Le Seuil, 1983-1985.

Éclairage

Puisque me voici inévitablement passé du refus du bilan à une apologie de la poétique, je désignerai encore deux de ses mérites. Le premier, qui est donc le deuxième, peut se formuler en ces termes, une fois de plus, aristotéliens: voulant définir la supériorité qu'il accorde à la poésie sur l'Histoire. Aristote disait à peu près que l'Histoire ne s'occupe que de ce qui est, tandis que la poésie s'occupe de ce qui pourrait être. Transposons: la critique et l'histoire littéraire s'occupent du réel littéraire, les œuvres et leurs circonstances; la poétique s'occupe aussi du possible littéraire, ou, si l'on préfère, des littératures possibles [...]. Le troisième avantage, et dernier pour cette fois, pourra sembler contredire le précédent, puisqu'il rapprochera la poétique de l'Histoire. Il en découle pourtant logiquement: dressant un tableau des possibles, la poétique trace en quelque sorte la carte des choix offerts à l'Histoire par la structure du champ littéraire. Ce champ une fois dessiné dans sa totalité (je ne prétends pas qu'il le soit encore), j'y rêve parfois comme à une sorte de vaste tableau de contrôle pour aiguilleurs du ciel, ou d'ailleurs. Toujours en rêve, je m'y installe, le "mur des siècles" m'apparaît, et j'y vois *passer l'Histoire* (et la géographie): selon les époques et les cultures, des cases s'allument, d'autres clignent ou s'éteignent, des carrefours s'embouteillent ou se dégagent, des correspondances s'établissent, etc. [...] Cette conception furieusement "structuraliste" de l'Histoire n'a rien, je le sais, pour séduire les historiens, mais puisque l'Histoire est l'étude de ce qui change, et par conséquent de ce qui dure, il faut bien qu'elle s'occupe, en littérature, de ces données durables que sont les grandes catégories transcendantes aux œuvres: les genres, les types de discours, les modes de fiction, les formes stables, les thèmes récurrents, etc. S'il doit y avoir un renouveau de l'histoire littéraire, ce devrait être *aussi* en direction de cette histoire de la longue durée littéraire dont les éléments sont dégagés par la poétique: les grandes mutations, les failles qui s'élargissent, les massifs qui se soulèvent, la dérive des continents littéraires. Puisque l'«histoire littéraire», depuis Lanson, s'attache de préférence aux événements de moindre amplitude qui scandent la biographie des auteurs et la chronique de la "vie littéraire", convenons de lui laisser ce terme à (il)lustrer, et proposons pour l'autre histoire, géologique et climatique, cet autre terme qui s'impose: *l'histoire de la littérature*. Cette Histoire-là, je ne crois pas, et aucun poéticien ne croit devoir s'y *convertir*: nous y sommes en plein, et, ose-

terme qui s'impose: *l'histoire de la littérature*. Cette Histoire-là, je ne crois pas, et aucun poéticien ne croit devoir s'y *convertir*: nous y sommes en plein, et, oserais-je le dire? nous y sommes un peu seuls. Je veux dire: on ne peut y venir qu'en *passant par la poétique*, et en y passant longuement. Car ici, la formule devient: *Un peu de poétique éloigne de l'Histoire*, etc. L'histoire de la littérature ainsi définie, n'est sans doute rien d'autre qu'une *poétique historique*¹⁰.

Lectures complémentaires

****Esthétique et poétique**, recueil publié sous la direction de Gérard Genette, Le Seuil, "Points Essais", 1992

Dosse, François, *Histoire du structuralisme. Tome I: Le champ du signe; Tome II: Le chant du cygne*, Ed. La Découverte, 1991-1992

Ferry Luc, Renaut, Alain, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985

Frank, Manfred, *Qu'est-ce que le néo-structuralisme?*, Cerf, 1989

Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Le Seuil, 1994

Jackson, Leonard, *The Poverty of Structuralism. Literature and Structuralist* Longman, London and New York, 1991

Macksey, Richard, Donato, Eugenio, *The Structuralist Controversy*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1971

Merquior, J. G., *From Prague to Paris. A Critique of Structuralist and Post-structuralist Thought*, Verso, Thetford Press, London, 1986

Pavel, Thomas, *Le mirage linguistique*, Minuit, 1988

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Le Seuil, 1988

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. I, II, III, Le Seuil, 1983-1985

Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Le Seuil, 1982

Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Le Seuil, 1984

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres*, Le Seuil, 1989.

Todorov, Tzvetan, *Les morales de l'histoire*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1991

¹⁰ Ibid., pp. 147-149.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel. *Langue et littérature. Analyses pragmatiques et textuelles*, Hachette, 1991.
- Aristote. *La Poétique*, Le Seuil, "Poétique", 1980.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1975.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman* (1975), Gallimard, "Tel", 1987.
- Bannet, Eve Tavor. *Structuralism and the Logic of Dissent*, The Macmillan Press LTD, London, 1989.
- Barthes, Roland. *Éléments de sémiologie*, Le Seuil, 1953.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, "Pierres vives", 1953.
- Barthes, Roland. *Mythologies*, Le Seuil, "Pierres vives", 1957.
- Barthes, Roland. *Sur Racine*, Le Seuil, "Pierres vives", 1963.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*, Le Seuil, "Tel Quel", 1964.
- Barthes, Roland. *Critique et vérité*, Le Seuil, 1966.
- Barthes, Roland. *Système de la mode*, Le Seuil, 1967.
- Barthes, Roland. *S/Z*, Le Seuil, 1970.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, col. "Tel Quel", 1973.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Le Seuil, "Ecrivains d'aujourd'hui", 1975.
- Barthes, Roland. *Leçon*, Le Seuil, 1978.
- Barthes, Roland. *Littérature et réalité*, Le Seuil, "Points Essais", 1982.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 1-2, Gallimard, 1966, 1974.

- Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*, Minuit, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire, Le Seuil, "Libre examen", 1992.
- Bremond, Claude. "La logique des possibles narratifs", *Communications* n° 8, 1966, Le Seuil, "Points Essais", 1981.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*, Le Seuil, "Poétique", 1973.
- Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes, Un regard politique sur le signe*, Payot, 1973.
- Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes. 1915-1980*, Flammarion, 1990.
- Carpov, Maria. *Captarea sensurilor*, Ed. Eminescu, București, 1987.
- Carpov, Maria. *Introducere la semiologia literaturii*, Univers, București, 1978.
- Caufman-Blumenfeld, Odette. *Perspectives in the Semiotics and Poetics of the Theatre*, Ed. Univ. "Al. I. Cuza", Iași, 1990.
- Călinescu, Al. *Perspective critice*, Junimea, Iași, 1978.
- Cohen, J. *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- Compagnon, Antoine. *La troisième république des lettres, de Flaubert à Proust*, Le Seuil, Paris, 1983.
- Comment, Bernard. *Roland Barthes, vers le neutre. Essai*, Christian Bourgois Editeur, 1991.
- Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, București, 1988.
- Courtés, Joseph. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, 1991.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981.

- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and criticism after Structuralism*. Cornell University Press, Ithaca, 1982.
- Culler, Jonathan. *Criticism and its Institutions*. Cornell, T.J. Press Ltd, 1988.
- Delas, Daniel. *Roman Jakobson*, Bertrand-Lacoste, 1993.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen, 1983.
- Deledalle, Lucien. *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Payot, 1979.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Le Seuil, 1967.
- Dosse, François. *Histoire du structuralisme. Tome I: Le champ du signe. Tome II: Le chant du cygne*, La Découverte, 1991-1992.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, coll. "Points Essais", 1972.
- Eco, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Labor, Paris, 1988.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Le livre de poche, "Biblio/Essais", 1990.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, Grasset, "Biblio Essais", 1992.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*, The Hague; Mouton, 1955.
- Fekete, John (ed.). *The Structural Allegory. Reconstructive Encounters with the French New Thought*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Ferry Luc, Renaut, Alain. *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Gallimard, 1985.
- Ferry, Luc. *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset & Fasquelle, "Biblio Essais", 1990.
- Fokkema, D. W. and Kunne-Ibsch, Elrud. *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism,*

- Hoekzema, Dorothea B. *The Development of Structuralist Poetics of Reading: from Russian Formalism to Roland Barthes*, Dissertation presented to The Graduate Faculty of the College of Arts and Sciences of Ohio University, 1981.
- Jackson, Leonard. *The Poverty of Structuralism. Literature and Structuralist* Longman, London and New York, 1991.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963.
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*, Le Seuil, "Points", 1977.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Pinceton Univ. Press, 1972.
- Kristeva, Julia. *Sèméiôtikè, Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, "Points Essais", 1979.
- Kristeva, Julia. *Le langage, cet inconnu*. Une initiation à la linguistique, Le Seuil, "Points", 1981.
- Kristeva, Julia. *Le temps sensible*. Proust et l'expérience littéraire, Gallimard, "Essais", 1994.
- Lévi-Strauss, Claude. *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, Cahiers de l'Institut de science appliquée, no 9, ISEA, 1960.
- Macksey, Richard, Donato, Eugenio. *The Structuralist Controversy*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1971.
- Malmberg, Bertil. *Analyse du langage au XX-e siècle*. Théories et méthodes, PUF, 1983.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.
- Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.
- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

SOMMAIRE

Avertissement	5
Introduction	8
I. <i>Qu'est-ce que la poétique ?</i>	8
II. <i>Qu'est-ce que la littérature ?</i>	15
III. <i>La poétique: objet et méthode</i>	25
IV. <i>Paul Valéry - fondateur de la poétique</i>	29
V. <i>Critique - histoire littéraire - poétique</i>	33
 Un point d'histoire	41
I. <i>Quatre types de poétiques</i>	41
1. Les poétiques mimétiques.....	42
2. Les poétiques réceptives.....	48
3. Les poétiques expressives.....	52
4. Les poétiques objectives.....	55
II. <i>La linguistique au tournant du siècle</i>	59
1. La linguistique comparée.....	61
2. Les néo-grammairiens.....	63
III. <i>Ferdinand de Saussure et le signe linguistique</i>	65
1. Langage - langue - parole.....	67
2. Le signe linguistique.....	70
3. Arbitraire.....	72
4. Synchronie - diachronie.....	75
5. Syntagme - paradigme.....	76
6. Valeur.....	78
7. Communication.....	79
8. Système (structure).....	80
9. Sémiologie.....	80
IV. <i>Le formalisme russe et son héritage méthodologique</i>	83
1. Questions de méthode.....	88

2. Définition de l'art.....	88
3. Procédés de construction.....	91
4. Thème – intérêt.....	95
5. Fable – sujet.....	98
6. Situation – nœud.....	99
7. Début – final.....	99
8. Le narrateur.....	100
9. Motivation.....	101
10. Le héros.....	104
11. Les genres littéraires.....	106
V. Vladimir Propp et la morphologie du conte.....	112
Les fondements linguistiques de la poétique.....	120
Roman Jakobson et les fonctions du langage.....	120
1. Les facteurs et les fonctions de la communication.....	122
2. La fonction poétique.....	127
3. Limites du modèle jakobsonien.....	129
La poétique dans un nouveau paradigme.....	136
I. Naissance du structuralisme.....	136
II. Structuralisme et formalisme.....	148
III. Analyse et description des textes.....	156
La poétique du récit.....	161
I. Éléments de narratologie.....	161
1. La morphologie de récit.....	166
2. La syntaxe du récit.....	172
II. Les catégories narratologiques du texte.....	181
1. Les registres de la parole.....	181
2. La temporalité narrative.....	183
3. Le temps du récit – le temps de l'histoire.....	185
4. Les modes de représentation: discours et perspectives.....	191
5. La voix narratrice.....	195



III. Le(s) rapport(s) au monde.....	199
1. Réalisme et motivation.....	199
2. Le langage de la fiction.....	202
3. Les mondes de la fiction.....	209
4. L'espace de la fiction.....	214
<i>La poétique de la poésie</i>	217
I. Fiction et poésie.....	217
1. Représentation et présentation.....	217
2. La littérarité dépasse la fiction.....	221
II. L'éclatement du discours linéaire.....	225
1. Le langage de la poésie.....	225
2. Le système du poème.....	23
3. Signifiante, productivité, rythme.....	2
<i>La poétique des genres</i>	24
I. Théorie des genres.....	24
1. La lecture.....	24
2. Les genres et la lecture.....	24
3. Le genre, entre l'histoire et le système.....	2
II. L'intertextualité – aboutissement de la réflexion sur les genres.....	2
<i>Conclusion (provisoire)</i>	
<i>Bibliographie</i>	
<i>Index des notions</i>	2
<i>Index des noms</i>	286
<i>Sommaire</i>	29